محاضرات عن الفن الجميل

علم الجمال

فريدريك هيجل

الحلقة الأولى

علم الجمال و فلسفة الفن

ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد

مكتبة دار الكلمة

LOGOS

ابن خلدون

علم الجمال

محاضرات عن الفن الجميل

الحلقة الأولى

محاضرات عن الفن الجميل

علم الجمال

فريدريك هيجل

الحلقة الأولى

علم الجمال وفلسفة الفن

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد

مكتبة
دار الكلمة
LOGOS
نشر - توزيع
لدينا حلم

® مكتبة دار الكلمة Logos
١٦ شارع محمود بسيوني من ميدان عبد المنعم رياض
- الدور السابع - شقة ٢١ - وسط البلد - القاهرة - مصر
ت/ ٢٥٧٩٨٤١٤ - ٠١٦١٣٧٣٢٩٨ - ٠١٨٦٥٤٨٣٨٨
www.el-kalema.com
Info@el-kalema.com

هذه هي الترجمة العربية الكاملة عن
الترجمة الإنجليزية

Aesthetic Lectures On Fine Art
By
G. H. F. Hegel
At The Clarendon

الطبعة الأولى ٢٠١٠

هيجل، فريدريك

علم الجمال: محاضرات عن الفن الجميل/ تأليف فريدريك
هيجل، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . - القاهرة: مكتبة
دار الكلمة للنشر والتوزع، ٢٠٠٩
ج١ ٢٧٢ص؛ ٢٢ سم
تدمك ٥ ١٧٨ ٣٨٤ ٩٧٧ ٩٧٨
الحلقة الأولى علم الجمال وفلسفة الفن
١- الجمال، علم ١١١,٨٥
أ- العنوان
ب. مجاهد، مجاهد عبد المنعم (مترجم)

الطباعة والتنضيد: دار يوسف كمال للطباعة
☎ ٠٢ ٢٤٨٦٥٣٧٨
الجمع والإخراج الفني: زهور برنابا

رقم الإيداع : ٢٠٨٣٤ / ٢٠٠٩
ISBN :978-977- 384 -178 - 5

إهداء الترجمة العربية

إلى المُحِبَّة لعلم الجمال

الدكتورة وفاء إبراهيم،

مجاهد عبد المنعم مجاهد

المحتويات

تصدير المترجم الإنجليزي

ظلت محاضرات هيجل عن فن الجمال لفترة طويلة تعد أكثر محاضراته[١] جميعًا التي نشرت بعد وفاته نقلا عن مخطوطات سجلها أفراد من جمهوره ذات جاذبية شديدة. ولا تكمن قوتها العظيمة وأهميتها في أطروحتها الفلسفية والتاريخية الأساسية، بل تكمن فيما يشكل جَّماع هذين المجلدين ألا وهو الأمثلة والتوضيحات المستمدة من الهند وفارس ومصر واليونان والعالم الحديث وتعليقات هيجل على هذه التفاصيل. وهذه التعليقات عن الفن—وربما بصفة خاصة عن فن التصوير والأدب—لابد وأن تكون جذابة بالنسبة لدارس الفن مهما يحاول أن يعارضها وبالتالي فرغم أن هيجل يعترف بأنه يحاضر عن فلسفة الفن الجميل، وبالرغم من أن المحاضرات لها خلفية فلسفية (ويجري التعبير عنها صراحة بين الحين والحين وخاصة في القسم الأول) فإن مُحِبِّي الفن ومؤرخي الفن هم الذين يجب أن يهتموا بها أساسا. وإن الفلاسفة المحترفين توفرت لهم من قبل العظام الجافة لفلسفة الفن عند هيجل في الفقرات ٥٥٦ ـ ٥٦٣ من كتاب هيجل "موسوعة العلوم الفلسفية" في الترجمة الإنجليزية التي قام بها و. والاس في "فلسفة الروح[٢] عند هيجل" فإذا وجد

١. محاضرات هيجل الأخرى هي: محاضرات فلسفة الدين (صدرت ترجمتنا العربية لها في تسعة أجزاء عن مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع)، محاضرات التاريخ، محاضرات تاريخ الفلسفة (المترجم).

٢. الكلمة الألمانية تحتمل معنيين هما، العقل والروح. ويفضل المفكرون الإنجليز ترجمة الكلمة بالعقل على اساس تفسيرهم لهيجل على انه فيلسوف مثالي لكننا فضلنا ترجمة الكلمة بالروح لأن كل فلسفة هيجل هي بحث في تجليات الروح في العالم وكيف تترك الروح بصمتها في الواقع في المؤسسات المادية والمؤسسات الروحية (المترجم).

أحد القراء نقاطا مثقلة بالإطناب الممل، وإذا تضايق من التكرارات فإن عليه أن يتذكر أن أمامه شيئا تألف أساسا من مخطوطات متعددة للمحاضرات وليس شيئا أعده هيجل بنفسه للنشر.

والمحاضرات ـــ بعيدا عن خلفيتها الفلسفية ـــ لها إطار تاريخي (الفن الرمزي والفن الكلاسيكي والفن الرومانسي) يمكن الجدال بشأنها وخاصة لأن هيجل يقول هو نفسه إن عناصر من الأشكال المتأخرة تظهر في الأشكال المتقدمة والعكس بالعكس. ولكن الذي لا يزال يشكل صعوبة أكبر هو أطروحة هيجل الرئيسية وهي التي تقول إن الفن ليس له معنى فحسب، بل إننا الآن نستطيع أن نعبِّر في نثر جليٍّ عن ماهية ذلك المعنى. إن كون الفن له معنى وأنه يكشف عن شئ يجاوز تجربتنا اليومية هو أمر قد نوافق عليه. لكن ماهية ذلك المعنى وذلك الكشف لهما مما لا يمكن التعبير عنه إلا بالعمل الفني نفسه. وإنَّ إقرار هيجل باستخلاص المعنى فإنه آمر يقضي عليه أن يخلص إلى أن الفن لهو في المقام الأخير من نافلة القول لا حاجة لنا فيه وإذا كان الفن الرومانسي ـــ كما يعتقد ـــ يجعل مضمونه عقائد الدين المسيحي فإن هذه العقائد إنما تجرى معرفتها بمنأى عن الفن، وإنَّ التعبير عنها بالفن ليس أمرا ضروريا. ورغم أن هيجل يشعر بالفعل أن تطورا فنيا جديدا قد مجده داخل ألمانيا جوته وشيلر فإن هذا لا يبدو أنه قد هز قناعته من أن "الفن هو بالنسبة لنا شئ من مخلفات الماضي". وإن محاولته قرب خاتمة المجلد الأول لإظهار كيف أن الفن هو قبل كل شئ ضروري تبدو محاولة ضعيفة. لقد توفى هيجل عام ١٨٣١ ورغم أن الجملة الختامية في المقدمة التي كتبها فإنه ليست لديه أي معرفة ولو طفيفة بالازدهار العجيب للفن الأوربي في بقية القرن التاسع عشر. ولو كان هيجل قد كتب هذا بعد قرن لكان تشاؤمه مما يكون له تبرير أكبر.

إن هذه المحاضرات قد حررها هـ. ج. هوتو[1] وظهرت لأول مرة عام ١٨٣٥ في ثلاثة مجلدات من الأعمال الكاملة لهيجل. وظهرت ثانية ومنقحة في عام ١٨٤٢ والمواد التي استند عليها هوتو هي بعض المذكرات الخطية لهيجل من أجل محاضراته ونسخ من محاضراته في سنوات ١٨٢٣، ١٨٢٦، ١٨٢٨ - ١٨٢٩ وقد عَجَنَ هوجو كل هذا في كل واحد بمهارة شديدة. ولقد راعى أن يكون دقيقا قدر الإمكان بالنسبة لهيجل—على نحو ما يقول—لكن هدفه كان هو تقديم نص متواصل وهذا يعني أننا لا نستطيع أن نكون متأكدين بالنسبة للتفاصيل ما إذا كانت بعض العبارات المروية هي عباراته هو (لا عبارات هيجل) أمْ أن عدم الاتساق يرجع إلى تغيير هيجل لآرائه بعد عام ١٨٢٣.

وفي عام ١٩٣١ بدأ جورج لاسون[2] في نشر ما سيكون طبعة جديدة كاملة للمحاضرات. وبسبب وفاته لم يتم إنجاز سوى المجلد الأول "عن الفكر والمثال" (ليبزج، ١٩٣١) وهذا المجلد يحتوي ما يشكل في ترجمتنا المدخل والقسم الأول. وكانت رغبة لاسون هي الحفاظ على كل كلمة ممكنة لهيجل؛ فلم يكن راضيا عما اعتبره تعديلات هوتو على الكلمات نفسها التي استعملها هيجل. وإن كتابه (الذي سيشار إليه فيما بعد وفيما بعد وفي أي موضع هنا على أنه "لاسون") قائم أساسا على إعادة تقديم محاضرات ١٨٢٦ وقد ألْحق به أحيانا محاضرات ١٨٢٣ وكثيرا ما ترد مقتطفات من الطبعة التي صدرت لهوتو. وهذا الكتاب يقدم

---

١. هينريخ جوستان هوتو (١٨٠٢ - ١٨٧٣) هيجلي ألماني شكل بعد وفاة هيجل مع فورشر وهننج وجانس وميرنكه وشولز وميشليب ولودفيج بوماني وورونكر انز جمعية أصدقاء الراحل هيجل، وقد أخذت على عاتقها إعداد نشر طبعة كاملة من أعمال هيجل بما في ذلك هذه المحاضرات التي أطلق عليها هوتو عنواناً فرعياً هو "محاضرات عن الفن الجميل" (المترجم).

٢. جورج لاسون (١٨٦٢ - ١٩٣٢) هو محرر الطبعة النقدية الحديثة لأعمال هيجل. (المترجم).

بالفعل بعض المواد التي حذفها هوتو. ولقد أدرجْتُ أنا في الحواشي فقرة أو فقرتين منه. وعلى أي حال ففي الأساس إن الانطباع الذي يُخَلفهِ هذا الكتاب على العقل هو أن هوتو قد قام بعمله ببراعة.

ويأسى لاسون أن جلوكز[1] قد أورد طبعة هوتو الأولى وليس الطبعة الثانية وذلك في إعادة طبعته لأعمال هيجل الكاملة وقد جعلني هذا أصمم على أن أعدَّ هذه الترجمة من طبعة هوتو الثانية. وهذه الطبعة نادرة لكن أعيد طبعها الآن (برلين وفيمار، مجلدان، ١٩٦٢) بتحرير باسنج الذي أجرى بعض التعديلات وقدم فهرسا رائعا حقا أدين له بالكثير. وعلى أي حال فبالنسبة لنصه أجد بعض القصور فهو لم يبين مدى ابتعاده عن نص طبعة هوتو الثانية. بل هو أحيانا يطبع الأخطاء الواردة في الطبعة الأولى رغم تصحيحها في الطبعة الثانية. وبينما يُصَحِّح بالفعل بعض الأخطاء الطباعية في الطبعة الثانية، فإنه لم يصححها كلها تمامًا. وبالنسبة للبيبلوجرافيا المتسعة للطبعات والترجمات الخاصة بهذه المحاضرات والدراسات التي كتبت عنها، أنظر "هيجل ــــ دراسات ــــ" (بون، ١٩٦٩) ص ٣٧٩ - ٤٢٧.

وكان أول من ترجم هذه المحاضرات إلى الفرنسية شارل بنار (خمسة مجلدات، باريس، ١٨٤٠ - ١٨٥٢). ورغم أنه قد حذف بعض الفقرات الصعبة فإن ترجمته أمينة وغالبا ما جاءت مشرقة، وأنا مدين لها ولا أستطيع أن أقول أكثر مما أقوله الآن بالنسبة للترجمة الفرنسية الأحدث التي قام بها اس. جنكليفيتش (أربعة مجلدات، باريس، ١٩٤٤) لأنه بينما جاء حذف بنار بعض الفقرات للصالح وردت فقرات محذوفة

١. هرمان جلوكز متخصص في دراسة هيجل وهو المعلق على أعماله في النصف الأول من القرن العشرين. وقد طرح مصطلح الشمولية المنطقية حيث أنه يفسر هيجل على أساس أنه يؤمن بأن كل الذاتيات هي أفكار تنبعث من ذهن واحد. (المترجم).

إضافية. كما أن المترجم لجأ في الغالب إلي إعادة صياغة العبارات وبصفة عامة فإن ترجمته متحررة للغاية فلا يمكن أن نعدها أمينة بالنسبة لهيجل وبدأت الترجمات الإنجليزية على يد و. م. بريانت (نيويورك، ١٨٧٩) الذي ترجم القسم الثاني من المحاضرات. وهذا قد جاء في جانب من ترجمة بنار الفرنسية وفي جانب آخر من الطبعة الثانية لهوتو. وعمله لا يجب أن نغفله. وفي عام ١٩٠٥ نشر بوزنكيت ترجمة لمقدمة هيجل للمحاضرات وبذلك حال دون صدور ترجمة جزئية أعدها و. هاستي، وهذه تعد ترجمة أنموذجية لهيجل وفيها حواشي قيِّمة. وهناك ترجمة إنجليزية كاملة قام بها لأول مرة ف. ب. أوسماستون (اربعة مجلدات، لندن، ١٩١٦ - ١٩٢٠).

إن هدفي هو أن ألغي ترجمة أوسماستون، فقد لاح لي أنه قد ارتكب عددا كبيرا من الأخطاء وأنه كان مُطنباً على نحو غير ضروري تمامًا. زيادة على ذلك هناك عدد من إساءة التعبير من ذلك أنه كتب "الأفلاطونيون المحدثون" وصحتها "الأفلاطونيون الجدد" وعندما ذكر هيجل لوحات العصور الوسطى فإننا لا نتوقع أن نجدها حينئذ موصوفة بأنها لوحات "أناس في منتصف العمر". كما نندهش عندما يقول المترجم على نحو خاطئ "مراسلات هوراس" فلم تكن له مراسلات. وعلى أي حال فإنني أعيش في بيت من زجاج، وترجمتي ليست بمنأى عن الرجم بالحجارة. فإذا كان الآخرون أفرطوا كثيرا في ترجمة شارحة للنص فإنني قد أكون فعلت هذا على نحو قليل للغاية؛ وقد يعتقد البعض أنَّ عليَّ أن أحتفظ بمزيد من الكلمات التي تحتها خط لإبرازها كما ورد في ترجمة هوتو عما قد فعلت. ومما لاشك فيه أن هناك أخطاء لي ولكنني لم أحذف أي شئ على حد علمي وأحياناً تكون ترجمتي الإنجليزية هيجلية على نحو أكبر من أن تكون مناسبة وذلك لرغبتي في أن أكون أمينا مع هيجل وأن أكون

حرفيا قدر الإمكان؛ وحيث تفضي حماسة هيجل إلى مجازات مختلطة فإنني لم أحاول ألا أخلطها.

بأن كل الملاحظات في الحاشية وكل شئ بين أقواس على النحو التالي [......] في النص هي ملاحظات من جانب المترجم الإنجليزي.

هذا ولا توجد أي ملاحظات نتحدث عنها سواء في النصوص الألمانية أو في الترجمات الفرنسية، غير أن فهرس بانج يقدم بالفعل مادة ما في الحاشية. ولدى أوسماستون ملاحظات ولكنها كلها أيضا في الغالب إما أنها غير ضرورية أو خاطئة أو أنها غير معقولة. وملاحظاتي الخاصة سوف ترد وهي قابلة للنقد. وأنا أعرف أن بعضها لابد أنها من عمل هاوٍ حيث تكون مادة الموضوع مجاورة لمدى تحصيلي العلمي. وإن الملاحظة الشخصية الممكن الأخذ بها في بعض منها لابد أن تُدَوَّن وهي تخضع لاحتياجي الذي يتأتى أحيانا على نحو عرضي لكي أشعر بالتخفف وقد يشتكي ناقد ما من أن هناك ملاحظات عديدة للغاية، بينما سوف يتشكى آخر أنها قليلة للغاية. والناقد الأول يجب أن يُدْخل في اعتباره أنه ليس كل أمرئ يستطيع أن يزعم (وأنا لا أزعم بالتأكيد) أن يتوفر له مدى المعرفة البينة الواضحة في هذه المحاضرات، وهكذا، على سبيل المثال، فإن الملاحظات عن الأدبين اليوناني واللاتيني، الزائدة عن الحاجة بالنسبة للباحث الكلاسيكي قد تكون مما لا يجب الترحيب بها بالنسبة لآخر يكون تخصصه مختلفا. وبالنسبة لهذا الناقد الأخير فإنني لابد أن أكون متعاطفا معه كثيرا، وذلك لأنني قد حاولت أن أتبين كل مرجعيات هيجل، فإن بعض هذه المرجعيات قد فاتتني زيادة على ذلك فإن ما هو مطلوب، وهذا ليس أمرا قاصرا على الدراسة الألمانية، أنه لم يتأت بعد منوط بي أن نضع مناقشة هيجل في سياق المناقشات الجمالية من جانب معاصريه والأعظم والأكبر منه مباشرة، وأن أتبين هذا على نحو أكبر من مرجعياته إلى الأدب

الألماني مما كنت قادرا على أن أقوم به.

ومهما تكن أشكال القصور في ملاحظاتي فإنها كانت ستتزايد لو لم أتلق عوْناً من عديد من الباحثين الذين كانوا كرماء معي لمعاونتي. ولقد ذكرت واحدا أو اثنين في الملاحظات، ولكنني أدين بصفة خاصة للسيد هنتنجتون كايرنس والأساتذة ب. اشمول وأ. ج بيتي، وس. ت. كار، وك.ج. دوفرو. أ. هـ. كوميريتش وت.ب. ل. وبستر، و. ويت و ت. إ. رايت.

وديني الأكبر هو للأستاذ ويت ولا يقتصر هذا على الملاحظات بل يمتد أيضا إلى المساعدة في عديد من فقرات الترجمة. وبالنسبة للملاحظات الأخرى في المجلد الأول فإنني أدين أيضا للسيد ت.ج. ريد من كلية القديس يوحنا، أكسفورد، الذي دقق بعناية في عديد من الصفحات وأنقذني من العديد من الأخطاء.

وكل الأخطاء وأشكال الفشل في الملاحظات والترجمات وحدي أتحملها. وكل هؤلاء الباحثين ليسوا بالمذنبين.

وإن مصطلح هيجل مهما يكن منيعا فإنه محكم وصارم في أعماله المنشورة المتأخرة، وإن يكن ليس هذا وارداهنا. وأولئك الذين يأخذون على عاتقهم أن يفهموه لا يجدون إلا مشقة هنية في متابعة تفكيره. لكن هذا التفكير يبتعث بالفعل صعوبات شاقة بالنسبة للمترجم. وربما ذات يوم يأتي إنسان يفكر بالإنجليزية فيعاود التفكير في فلسفة هيجل ومصطلحها ويطرحها بالإنجليزية—لو كان من الممكن حقا أن يطرح— في لغة صاغتها النزعة التجريبية ومن أجل هذه النزعة التجريبية—ما يسميه هيجل التفكير (التأملي)، وهو التفكير الفلسفي حقا—ولكن إلى أن يتأتى ذلك اليوم، يجب بذل محاولة لتقبل مصطلح هيجل ثم تفسيره وكذلك النظرة العامة الواردة فيه. ومن ثم فإن الملاحظات التالية عن (أ) نظرة هيجل الأساسية

و(ب) بعض مصطلحاته وترجمتها قد تساعد القارئ غير الأليف بعمله. ومن سوء الحظ أنه في صفحاته الاستهلالية يكون غامضا للغاية، وذلك لأن العديد من الأشياء الواردة فيها تتضح بالأمثلة والتوضيحات التي تأتي فيما بعد.

(أ) إن فلسفة هيجل هي شكل من أشكال النزعة المثالية (والمصطلحات الواردة هنا وما يجرى استخدامها في الترجمة قد وضعت بين أقواس). ومن منظوره فإن ما هو حقيقي بشكل أقصى (أو بمصطلحه ما هو "واقعي فعلي") هو الروح العارف الذاتي. ولا يعني هذا إنكار (الحقيقة) بالنسبة للعالم الذي نعيش فيه أو بالنسبة لأنفسنا ككائنات (حسية)، ولكن، رغم أن هذه الأمور حقيقية فإنها ليست واقعية إذا ما جرى تناولها في ذاتها أو من خلالها. إن ما هو واقعي ليس هو الحقيقي، ولكن المثالي—ومن وجهة نظر هيجل يمكن طرح هذا—يمكن وضعه على طريقته الحافلة بالتناقض الظاهري، كأن نقول إن المثالي هو الأكثر حقيقية مما هو حقيقي. أن المثالي هو مركب المفهوم والحقيقي، أو، في الفن المركب للمعنى والشكل. إن المركب هو ما يسميه هيجل (الفكرة). "إن الفكرة الموجودة في الشكل الحسي هي المثالي، أي، الجمال، الذي هو ذاته، الحقيقة المتضمنة" (ج. ر. مور: فلسفة هيجل، لندن، ١٩٦٥، ص ١٨٥). إن الإنسان المشوه هو واقعي ولكن لأنه مشوه ليس (تجسيدا) سديدا أو (تحقيقا) أو (وجودا إنسانيا) (للمفهوم) أو الطبيعة الماهوية للإنسان، ومن ثم فإنه ليس (حقيقيا). و(الفكرة) عند هيجل مستمدة تمامًا من (الشكل) أو (الفكرة) عند أفلاطون، ولكنها تختلف عما لدى أفلاطون بأنها مركب من المفهوم والواقع. إنها ليست تمامًا (مثالية)، نظرا—كما يقول هيجل—هي ليست مهمة بمثل ما هي أيضا ليس لها أن توجد.

إن التطابق الكامل بين المفهوم والواقع لا يمكن أن يوجد بأي حال من الأعمال في الطبيعية، أو حتى في البشر طالما أنه أجسام أو كائنات حسية. ويرجع هذا إلى أن الأشياء الخارجية بعضها ببعض لا يمكن أن تتطابق على نحوٍ كامل مع المفاهيم أو المقولات والتي باعتبارها أفكاراً تشكل كلا مترابطا على نحو باطني. وعندما يحدث لعقل الإنسان أن يرتفع إلى الوعي الذاتي كروح فإن التعارضات في الروح ومنتجاته بين ما هو كلي وجزئي، بين ما هو ذات وما هو موضوع، بين ما هو مثالي وما هو حقيقي، بين ما هو إلهي وما هو إنساني، يجرى تصالحها على نحو أقصى في الوحدة العينية وأن المعرفة والواقعة يمكن—عند المستوى العقلي أو العلمي الطبيعي—أن يتعارضا معا باعتبارهما الكلي إزاء الجزئي، ولكن الواقعة عندما تُعرف تكون هي النفس الروحية للإنسان فإن العارف والمعروف يصبحان وحدة يكون فيها الاختلاف بين الاثنين ليس متبددا ولكن يحتفظ بكيانه ويجري (تأمله) أو يجري التوفيق بين الإثنين.

ومن المهم أن نلاحظ أن الدرب الجوهري الواحد المفضي إلى معرفة الإنسان لنفسه كروح هو من خلال معرفته بما هو (آخر) غير نفسه الحقة، أي من خلال المعرفة والمعايشة للسكنى فيما هو مضاد لنفسه كإنسان (أي في الطبيعة) أو مضاد له كفرد (أي على نحو أقصى في الدولة)، ومن خلال (التأمل الارتدادي) لنفسه من خارج هذا الضد أو الموضوع. وهيجل مغرم بهذه الاستعارة. إن العين لا ترى نفسها إلا من خلال انعكاسها في مرآة. والوعي يصبح واعيا بنفسه بأن يكون واعيا بالموضوعات ثم بالتامل الارتدادي إلى ذاته منها.

وإن خلفية كل هذا هي خلفية لاهوتية (مهما تكن فكرتنا عن لاهوت هيجل). أولا إن الرب يفكر في الأفكار أو المفاهيم التي تتجزأ أو يُعطى لها تجسيداً

أو شكلاً هو الطبيعة والإنسان. والتأتي لمعرفة هذه المفاهيم فإن الإنسان يتأتى إلى معرفته ماهيته ومن ثم يتأتى إلى الوعي بنفسه كروح تعي ذاتها وتمارس الوعي الذاتي. وهذا هو في الوقت نفسه وعي بالتوحد مع الرب في وحدة عينية، ولا يتلاشى فيه كما هو الحادث—حسب تفسير هيجل—في بعض الديانات الشرقية.

وهذه السيرورة تتجسد في خصائص الدين الذي يعتبره هيجل بصفة خاصة دينا مسيحيا. الرب، الروح اللامتناهي، لا يكون روحًا إلا لأنه يتمثل في إنسان (التجسد)[1]. والسيد المسيح كإنسان يتحمل كل آلام النصيب الأرضي ولكنه ينبعث من الموت في (القيامة) ثم يرتفع إلى مقام المجد في الرفع أو الصعود. وقبل أن يتواصل الروح اللامتناهي مع ذاته كروح يجب أن يكون هناك تجسد أو تجزؤ، في المتناهي، ويحمل آلام الغريزة أو الحشرجة ساعة الموت ثم، ثم وحسب، الارتفاع إلى الروح الواعي بذاته واللامتناهي.

ويترتب عن هذا أن المتناهي السلبي باعتباره الضد والملغي للامتناهي أنه عامل ضروري أو أنه (آن) في الروح اللامتناهي. إن التجسد ضروري. إن الروح حتى يصبح روحًا لا متناهيا، وهذا وارد (ضمنيا) منذ البداية، على الروح أن (ينفي) ذاته و(يطرح) ذاته كمتناه، ثم ينفي هذا النفي (أي كنفي لا متناه) ويرتفع من خلال البعث والصعود إلى لامتناه عيني، عيني لأنه يتحقق من خلال أن يكون جزئيا وأن يغتني من خلال هذا ويرتفع منه بينما لا يزال يستوعبه في ذاته.

وهذه الرؤية لضرورة التناقض (أو السالبية) والضرورة المماثلة لتجاوز هذا التناقض المجرد هو الميزة التي يتصف بها (العقل) كتميز عن (الفهم). وبينما هذا التميز عند الفيلسوف كانت وارد بشكل واضح فإن

١. لقد نفخ الله من روحه في الإنسان وليس الأمر كما يقول صاحب ترجمة نص هيجل (المترجم).

كلمة Verstand واشتقاقاتها يجري ترجمتها بكلمة (الفهم) بألف لام التعريف وكلمة Verstand في موضع آخر هي (العقل) وكلمة Verstandig تترجم حتى (الرياضي) في بعض السياقات المعمارية.

وبالنسبة لهيجل فإن النظرة العامة (للفهم) أو العقل الفعلي هي نظرة تكوين فيها التعارضات والتناقضات مطلقة. إن الكلي (أي الأنواع الطبيعية) لا يعبأ بالجزئيات وهو خارجها (إن "التفاحة" الكلية هي تجريد من كل التفاحات الواقعة وغير مكترثة بها)، ويشكل هذا خاصة ما هوية لكل العلم. ("العلم" هنا مستخدم بالمعنى الإنجليزي الحديث حيث أن "العلم" يتميز عن "الفنون". وكلمة Wissenschafr عند هيجل ليس فيها مثل هذه التفرقة، ولكن ما لم يدل السياق على شئ آخر فإنه يعني "بالعلم" "الفلسفة" أو إجراء العقل بدل ذلك الخاص "بالفهم". إن العقل ليس معنيا بالأجناس والأنواع داخل تصنيف طولي، ولكن وحسب مع المقولات التي يتجزأ فيها المفهوم أو الماهية الخاصة بالحياة الطبيعية. وهذه المقولات يعرضها هيجل في كتابه (فلسفة الطبيعة).

إن كل شئ في الطبيعة متناه، وهو مرتبط بشئ آخر لكن الروح لا متناه. وهذا التصور للامتناهي كثيرا ما يرد في هذه المحاضرات، وقد يحتاج إلى بعض التفسير. إن الخط المستقيم الذي يمتد إلى ما لايتناهى هو صورة لما يسميه هيجل اللامتناهي الفاسد؛ واللامتناهي الحق يفضل تصوره على أنه دائرة؛ على أنه خط لا يمتد إلى ما لا يناهي، بل يرتد إلى نفسه. إن اللامتناهي عند هيجل ليس غير المحدود بل هو المحدود ذاتيا. والروح كوعي ذاتي لامتناه، وذلك لأنه في الوعي الذاتي الذات والموضوع يتطابقان ومجرد الوعي يكون محدوداً بالموضوعات التي يكون واعيا بها ومن ثم يكون متناهيا. وفي الوعي (الذاتي) يتلاشى هذا التحديد. والأحجار التي تشكل ركاما لها وحدة في

الركام، ولكن هذا ليس إلا وحدة تجريدية ومتناهية؛ إن الأحجار غير مكترثة: الحجر بالنسبة للحجر الآخر، وهي لا تتغير سواء كانت متجمعة في ركام أو تظل متناثرة على سفح الجبل. أما وحدة المحبين مختلفة تمامًا؛ إنها وحدة عينية ولا متناهية لأن كل واحد منهما ضروري للآخر وهو يكون ما هو عليه لأن الآخر هو هكذا؛ إن وحدة حبهما مُشَكِّلَة لوجودهما الخالص.

(ب) يزهو هيجل بنفسه أنه قد علَّم الفلسفة أن تتحدث بالألمانية. لقد حاول أن يستخدم الكلمات الألمانية العادية ويتجنب المصطلح الفني و(اللاتيني). ولهذا قد يبدو أن الكلمات الألمانية العادية يمكن ترجمتها مباشرة إلى الإنجليزية العادية. ولكن ليس الأمر هكذا دوما. لقد فرض هيجل معنا فنياً من عندياته على بعض الكلمات الألمانية العادية (على سبيل المثال Moment أو Gesetzr)، ولكنه حينئذ يستخدم هذه الكلمات أحيانا وفق معناه الفني عنده وأحيانا بمعناها العادي وعلى المترجم أن يتدبر ما إذا كانت كلمة من هذه الكلمات قد جرى استخدامها فنيا أو على نحو عادي وعلى هذا يكيف ترجمته. والكلمة الإنجليزية نفسها لا تكفي دائما لنقل الكلمة الألمانية عينها. ويجب أن نضع هذا في حسباننا بالنسبة للملاحظات التالية الواردة عن بعض المصطلحات المستخدمة بصفة عامة في هذه المحاضرات.

إن كلمة Begriff قد جرت ترجمتها هنا بكلمة المفهوم Concept في المصطلحات الفنية، لكنني غالبا ما حاولت أن أستخرج المعنى بالإنجليزية بأن أكتب (الطبيعة الماهوية[1])، أو حتى (الطبيعة) أو (الماهية). وهيجل نفسه يستخدم أحيانا (الماهية) كمرادف لكلمة (المفهوم). غير أن نزعته المثالية يجب أن نبقيها في الأذهان: فبالنسبة له فإن الطبيعة الماهوية لكل شئ هي مفهوم أو فكر وهناك مترجمون آخرون يفضلون كلمة

١. في العربية سوف نترجمها بكلمة (الفحوى). (المترجم).

(الخاطر) بالإنجليزية بدلا من (المفهوم)، لكن هذا أكثر معقولية في الإنجليزية، زيادة على ذلك فإنه يتضمن إيحاءً بأنه شئ تعسفي أو شئ لا يجري التفكير فيه، وهذا عكس معنى هيجل. إن كلمة (المفهوم) تحتفظ على الأقل في اشتقاقها بفكرة التجميع وهذا شئ يصر عليه هيجل في استخدامه لكلمة Begriff

وIdee يجري ترجمتها بكلمة (الفكرة) بألف لام التعريف؛ وذلك أن كلمة (فكرة) بدون ألف لام التعريف هي Vorsrellung بمعنى أن أي شئ فإنه يكون موضوع الفهم عندما يفكر فيه الإنسان.

وMoment هذه الكلمة ككلمة محايدة تعني الملمح أو العامل أو العنصر. ولكن اتباعاً للمترجمين الآخرين (لكانت وكذلك لهيجل)، فقد ترجمتها بمعنى (اللحظة الحبلى)[١] في الفقرات حيث أعتقد أن هيجل لديه في باله الاستخدام الفني للكلمة لتعني مرحلة جوهرية في تطور (المفهوم) أو (الفكرة). وهنا تتتابع المراحل المرحلة تلوْ المرحلة (منطقيا وليس زمنيا) وفق نظام ضروري، وإن ما هو سابق لم يجر تركه في الخلف بل يظل باقيا في التالي. ومثال على ذلك السلسلة: (الكلي، الجزئي، الفردي). إن الكلمة الثانية هي نفي للكلمة الأولى، والكلمة الثالثة تنفي الكلمة الثانية ومن ثم تكون موجبة (نفي النفي أو ما يسميه هيجل (اللامتناهي—أو المطلق—) وعودة إلى الكلمة الأولى التي هي الآن تعطي محتوى، أي تغتني بجزئيتها. وكلمة Phasal Condition (الوضع المرحلي) وهي ترجمة لكلمة Moment كما ذهب أوسماستون وهذا لا يبدو لي ألمانيا ولا يبدو لي إنجليزيا.

وهناك كلمتان هما Dasein وExistenz وهيجل يميز بينهما في (منطقه)، ولكن لما كان التمييز بينهما لا يمكن الحفاظ عليه في الإنجليزية إلا باستخدام إطناب

١. كان الأفضل أن نقول الآن بدل اللحظة ولكن الآن يحمل صبغة ذكورية فلم يمكن ان نلحق به الحَبَل (المترجم)

(وهذا لم نحافظ عليه هنا في هذه المحاضرات) فإنني قد ترجمتها معا ككلمة الوجود[1] existence ويجب أن نتذكر—على أي حال—أن الوجود الإنساني أو الوجود العام هنا يعني دائما تجسدا، يعني شيئا محددا أو (واقعيا) مقابل ما هو (مثالي). وعندما يقول بعض اللاهوتيين المحدثين إن (الله) مجاوز أو بمنأى عن الوجود الخ، فإنه يبدو أنهم يستخدمون الكلمة بهذا المعنى وكذلك وهم يتذكرون أفلاطون.

Realitat—الواقع، بنفس معنى الوجود الإنساني. وهيجل في كتابه (فلسفة الحق)—على سبيل المثال—يميز بوضوح هذا المصطلح عن مصطلح Wirklichkeit الذي يعني هناك (الوقائعية). لكن في هذه المحاضرات نادرا ما يجري استخدام هذا التمييز، وإن كلمة Wirklichkeit لها المعنى الألماني العادي لكلمة (الواقع) وهكذا جرى ترجمتها هنا.

وكلمة Moralitat وكلمة Sittlichkeit عندما يكتب هيجل على نحو فني فإنه يميز بين هاتين الكلمتين وإن كانت كلتا الكلمتين تعنيان (الأخلاق). ومن أجل التمييز فإن الكلمة الأولى تعني (الأخلاق) كشئ ذاتي أو شخصي، أي الضمير الحي، بينما الكلمة الثانية تعني (الحياة الأخلاقية)، الموضوعية والاجتماعية، أي الحياة بمقتضى العادة أو المؤسسات القائمة. وهذه التفرقة ترد في هذه المحاضرات ولكن على نحو نادر. ويكاد في كل موضع يستخدم هيجل مصطلح Sittlich ليعني ما يغطي في الإنجليزية المصطلح الفضفاض الأخلاقي في Moral وهكذا ترد ترجمته.

وكلمة Unmittelbar كثيرا ما يجري استخدامها وهي عادة ما تترجم بمعنى (المباشر)، أو (على نحو مباشر). وعلى أي حال إن هذا ليس له صلة بالزمن

١. إن كلمة Dasein هي الوجود هناك، الوجود الإنساني، الوجود الملقى في الخارج، إنها الوجود المتخارج، إنها الآنية. وكلمة Existenz هي الوجود العام، الوجود الكلي. (المترجم).

بل يعني (بدون توسط)، أو (بدون إدخال أي شئ)، أو ما يكون عليه الشئ في البدء قبل أن تصبح طبيعته الباطنية خارجية من خلال سيرورة سلبية سبق أن وصفناها من قبل.

وكلمة gesetzt هي من الكلمات المفضلة عند هيجل وهي تعني بصفة عامة (الوضع) أو (الطرح) أو (التخطيط)، ولكنني أحيانا كان علىَّ أن أتابع المترجمين الآخرين باستخدام الكلمة الفجة (المنطرح) وهيجل يستخدم الكلمة ليعني (الواقع المطروح) بمعنى (الواقع) السابق الإشارة إليه. وهذه الكلمة أحيانا تكون على نحو مماثل للاستخدام للكلمة الإنجليزية cashed المطروح مباشرة عندما على سبيل المثال المعنى الواضح الذي يجب إعطاؤه لما يفترض أن تطرحه الاستعارة.

وكلمة Sinnlich—(الحسي) وهي كلمة تمثل معنى هيجل، لكنها تكون غير طبيعية بالمعنى الإنجليزي في عديد من السياقات، ولهذا جرى استخدام كلمة (المدرك الحسي) أحيانا. إن (الحسي) هو المقابل (للعقلي). والإنسان الحسي بالمعنى عند هيجل—هو ببساطة إنسان يستخدم حواسه الخمس أو الذي (يدرك حسيا) بدلاً من أن (يفكر).

Absolut—الكلمة الإنجليزية هي Absolute، (المطلق) بألف لام التعريف عندما تكون اسما لا صفة. (المطلق)، (الفكرة المطلقة)، (المعنى المطلق)، (المفهوم المطلق)، كلها ترد في هذه المحاضرات، وخير نظرة إليها—على الأقل في معظم السياقات—على أنها مرادفة (لله).

Geist تعني شيئين معا (العقل) و(الروح). ولقد حافظت على إيراد كلمة (الروح) في كل موضع تقريبا، فيما عدا حيث السياق يستصرخ طالبا (العقل)، وحيث لا يُحدث هناك سوء استخدام أو يحدث تضليلا.

و(الروح) كلمة لها الإشعاعات الدينية وهيجل يضع عليها أهمية في استخدامه لهذه الكلمة. إن (عقل) الإنسان بالنسبة له هو الروح التي هي (شمعة الرب).

وأنا مدين بالشكر العميق لأمين مكتبة جامعة سنت أندروز والعاملين فيها للإجابة على العديد من الاستفسارات، كما أنني مدين بالشكر العميق لهيئة ليفرهولم ترستينر لمنحي زمالة إمريتوس عام ١٩٧٢ لتمكيني من إكمال عملي لنشر الترجمة.

كريف، يناير ١٩٧٣ ت. م. نوكس

مقدمة
ملاحظات أولية

هذه المحاضرات مكرسة لفلسفة الجمال أو علم الجمال. وموضوعها هو "عالم الجميل" الفضائي، وبدقة أكبر، إن مجالها هو "الفن، أو بالأحرى "الفن الجميل".

وبالنسبة لهذا الموضوع فإن من الحق أن كلمة فلسفة الجمال إذا ما أخذناها على نحو حَرْفي ليست كافية بالمرة، نظراً لأن كلمة Aesthetics تعني على نحو أدق علم الإحساس، علم الشعور. وبهذا المعنى فإن أصلها كان كعلم جديد، أو بالأحرى هي شئ كان لأول مرة عليه أن يصبح علما معرفيا فلسفيا[١]، في مدرسة فولف[٢] في حقبة في ألمانيا حيث كانت أعمال الفن يجري تناولها بالنسبة للمشاعر المفترض فيها أن تطرحها، وعلى سبيل المثال، الشعور باللذة، الإعجاب، الخوف، الشفقة، وما إلى ذلك. ومن جراء عدم القناعة أو السطحية بشكل أدق لهذه الكلمة بُذلت عدة محاولات فوق كل شئ لطرح كلمات أخرى، وعلى سبيل المثال، "علم الرشاقة الجسمانية". ولكن هذه الكلمة بدت غير سديدة للغاية نظراً لأن العلم الذي نقصده لا يعني أنه يتناول الجميل باعتباره رشاقة ولكنه معنى بجمال الفن. ولهذا دعونا نتمسك بكلمة Aesthetics، وهذه

---

١. عند بومجارتن في كتابه "علم الإحساس" Aesthetica عام ١٧٥٠

٢. كريستيان فون فولف (١٦٧٩ - ١٧٥٤) فيلسوف وعالم رياضي ألماني أستاذ بجامعتي هالْس وماربورج. وهو المتحدث الألماني باسم النهضة طور فلسفة ليبنتز وروج لها. (المترجم).

كمجرد اسم ليست هي مما يهمنا، وبجانب هذا فإنها في الوقت نفسه قد جرت على الألسنة. والكلمة كاسم إذن يمكن التمسك بها، لكن التعبير الدقيق لعِلمنا هو "فلسفة الفن" وعلى نحو أكثر تحديدا، "فلسفة الفن الجميل".

(٢) حدود علم الجمال والدفاع عنه[1]

إننا بتبنينا لهذا التعبير فإننا نستبعد في التو جمال الطبيعة ومثل هذا التحديد لموضوعنا قد يبدو أنه قد جرى طرحه بشكل تعسفي، على أساس أن كل علم مخول له أن يحدد مجاله بالإرادة. ولكن هذا المعنى ليس هو المعنى الذي يجب أن نتناول به حدود علم الجمال ليكون قاصرا على جمال الفن. إننا في الحياة العادية نحن معتادون بطبيعة الحال على أن نتحدث عن اللون الجميل والسماء الجميلة والنهر الجميل؛ وبالمثل نتحدث عن الزهور الجميلة والحيوانات الجميلة، بل حتى أكثر عن الإنسان الجميل. ونحن لن ندخل في جدل هنا بشان مدى الصفة الجميلة كيف يمكن أن نعزوها على نحو مبرر إلى هذه الأشياء وما شابهها، وإلى أي مدى — بصفة عامة — يمكن أن ندرج الجمال الطبيعي على صعيد جمال الفن. ولكننا نستطيع أن نؤكد ضد هذه النظرة — حتى في هذه المرحلة — أن جمال الفن هو (أرقى) من جمال الطبيعة. إن جمال الفن هو جمال "متولد من الروح وتعاد ولادته من جديد"[2]، وكلما ارتقت الروح ومنتجاتها فوق الطبيعة وظواهرها ارتقى أيضا أكثر جمال الفن على جمال الطبيعة. وفي الحقيقية، إذا ما جرى تناول المسألة

١. نظراً لأنه ساد في العالم العربي أن نقول علم الجمال وليس فلسفة الجمال فإننا سنتبع العرف في مجتمعاتنا العربية ونقول علم الجمال ونحن نضع في اعتبارنا ان علم الجمال هو عند هيجل فلسفة الفن الجميل (المترجم).

٢. إن هذا أمر غامض. وبوزنكيت في ترجمته لمقدمة هيجل (لندن، ١٩٠٥) ص ٣٩، يقترح تلميحا هو "تولدا من المادة والروح" ولكن هذا لابد أنه خطأ. إن هيجل يعني أن لدينا جمالاً صادرا من عقل الإنسان وأيضا هو ما يطرحه عقله في عالمه الطبيعي.

على نحو (صوري) (أي مهما يكن ما تعبر عنه هذه المسالة) فإنه حتى الخاطرة غير المفيدة التي تدخل في رأس الإنسان هي أرقى من نتاج الطبيعة، وذلك أنه في مثل هذه الخاطرة فإن الناحية الروحية والحرية واردتان دائما. وبطبيعة الحال فإن الشمس على سبيل المثال، في (محتواها) تبدو على أنها عامل ضروري بشكل مطلق (في الكون) بينما الخاطرة الزائفة تتلاشى باعتبارها (عَرَضية) ومؤقتة. ولكن إذا نظرنا في المسألة في ذاتها، مثلاً فإن موجوداً طبيعيا مثل الشمس هو أمر مختلف، إنها ليست حرة وليست واعية بذاتها في ذاتها؛ وإذا تناولناها في ارتباطها الضروري بالأشياء الأخرى إذن فإننا لا نتناولها هي في ذاتها، ومن ثم لا نتناولها باعتبارها جميلة.

والآن، إذا قلنا بصفة عامة إن الروح وجماله الفني هو (أسمى) من الجمال الطبيعي، إذن بطبيعة الحال لا يكون الأمر قد استقر على نحو ذاتي لأن (أسمى) هو تعبير ملتبس تمامًا فهو يصف الجمال الطبيعي والفني كما لو كانا بإزاء بعضهما في فضاء التخيل ولا يختلفان إلا من الناحية الكمية وبالتالي لا يختلفان إلا على نحو خارجي. غير أن ما هو (أسمى) بشأن الروح وجماله الفني ليس مجرد أمر نسبي بالمقارنة مع الطبيعة. إن الأمر بالعكس، فإن الروح وحده هو (الحقيقة)، وهو يستوعب كل شئ في ذاته، حتى أن كل شئ جميل لا يكون جميلا حقا إلا بالمشاركة في هذا الجمال الأسمى ويتولد منه. وبهذا المعنى فإن جمال الطبيعة لا يتبدى إلا كانعكاس للجمال الذي يمت إلى الروح، كحالة غير كاملة وغير تامة (للجمال)، وهي كحالة وهي في (جوهرها) محتواه في الروح ذاته ــــ وبجانب هذا سوف نجد أن قصْر الأمر على الفن الجميل ينبعث على نحو طبيعي نظراً لأنه مهما يُقَل عن جماليات الطبيعة (على نحو أقل عند القدماء عما نحن)، فإنه لم ينفذ بعد في رأى أي مخلوق لكي

يركز على (جمال) الموضوعات الطبيعية ويشكل علماً، عرضا منهجيا نسقيا لهذه الجماليات. وإن تناولا من وجهة نظر (النفع) قد حدث، وعلى سبيل المثال، حدث جرْد علمي للموضوعات الطبيعية المفيدة ضد الأمراض وقد تشكل وأصبح (مادة طبية)، أصبح وصفا للمعادن أو المنتجات الكيماوية أو النباتات أو الحيوانات، مما يفيد في العلاجات. غير أن عوالم الطبيعة لم يجر لها تصنيف ولم يجر فحصها من وجهة نظر الجمال. وفي بحثنا في الجمال الطبيعي نشعر بأنفسنا أننا في مجال غامض جداً، بدون وجود معيار، ولهذا فإن مثل هذا التصنيف لا يقدم سوى القليل المهم بالنسبة لنا حتى نهتم به.

إن هذه الملاحظات الأولية عن الجمال في الطبيعة والفن، عن العلاقة بين الاثنين، واستبعاد الأول من مجال موضوعنا الحق إنما يستبعد فكرة أن قصرنا البحث على جمال الفن لا يرجع وحسب إلى مجرد الهوى أو التعسف. وبرهان هذه العلاقة لا يجب أن يتأتّى هنا بعد، نظراً لأن تناولها إنما يقع في داخل علمنا ذاته ومن ثم لن يأتي مزيد من الشرح والبرهنة على هذا إلا فيما بعد (انظر: القسم الأول، الفصل الثاني).

ولكن إذا قصرنا أنفسنا مؤقتا على جمال الفن فإن هذه الخطوة الأولى تحملنا في التو في مواجهة صعوبات جديدة.

(٣) تفنيد الاعتراضات

إن (أول) ما يمكن أن نواجهه هو الشك فيما إذا كان الفن الجميل يظهر نفسه على أنه (يستحق) التناول العلمي. إن الجمال والفن يحيطان بالفعل في الحقيقة كل عمل الحياة مثل العبقرية الودودة وهما يزينان كل ما يحيط بنا سواء كان داخليا أو كان خارجيا وينفذان في جدية ظروفنا والشئون المعقدة للعالم الواقعي، وهما يُخمدان التكاسل بطريقة مسلية رائعة، وحيث لا يوجد شئ طيب نفعله ويشغلان مقر الشر ودائما

على نحو أفضل من الشر نفسه. ومع هذا حتى ولو أن الفن يتسرب مع أشكاله الباعثة على البهجة حتى من رسومات الحرب لدى البدائيين إلى روائع المعابد بكل ما فيها من ثراء الزخرفة، فإن هذه الأشكال يبدو أنها واقعة خارج الغايات والأهداف الحقة للحياة. وحتى لو كانت الإبداعات الفنية ليست محددة لتلك الأغراض الجادة، حتى إذا كانت تبدو أحيانا لدفعها إلى الأمام، على الأقل بإبعاد الشر من الطريق، فإن الفن لايزال ينتمي بالأحرى إلى الانغمار في الروح وتخفيف الروح، وذلك حيث أن الاهتمامات الجوهرية تتطلب ممارسته. ومن ثم يبدو الأمر كما لو أن الأمر يبدو غير ملائم ومتحذلقا لاقتراح أن تجرى المحاولة بجدية علمية بالنسبة لما هو ليس في حد ذاته ليس ذا طبيعة جادة. وعلى أي حال—بمقتضى هذا الرأى—فإن الفن يبدو أنه من نافلة القول، حتى ولو كانت تهدئة القلب التي تنشغل بالجمال ويمكن أن تنتج بالفعل لا تصبح في كليتها تمامًا مؤذية كتخنث بكل ما في الكلمة من معنى. ومن هذه الوجهة من النظر على أساس أن الفنون الجميلة هي تَرَف فإنه قد أصبح من الضروري للغاية الدفاع عنها في علاقتها بالضروريات العملية بصفة عامة، وبصفة خاصة في علاقتها بالأخلاقيات والتقوى، ومنذ أنه من المستحيل البرهنة على عدم ضررها، على الأقل لطرح أسس من أجل الاعتقاد بأن هذا الترف للروح قد ينطوي على بعض أعظم من المزايا عن عدم المزايا. فإذا ما وضعنا هذا نُصْب أعيننا فإن الأهداف الجادة إنما تُنْسب للفن ذاته، ولقد جرت التوصية مرارا به كتوسط بين العقل والإحساس، بين الهوى والواجب، كوسيط تصالحي لهذه العناصر المتعارضة في فجاجتها الشديدة وفي تناقضها. ولكن قد يكون مهما أن نذكر أنه في حالة هذه الأهداف الخاصة بالفن، مع الإقرار بأنها أكثر خطورة، لا شئ يمكن كسبه من أجل العقل والواجب بهذه المحاولة من التوسط، لأن العقل والواجب بحكم طبيعتيهما

الخالصتين لا يسمحان بأي اختلاط بأي شئ آخر؛ إنهما لا يستطيعان أن ينفذا في مثل هذا التعامل، وهما يتطلبان النقد ذاته الذي هو لديهما في ذاتيهما. بجانب هذا، قد يمكن القول إن الفن بهذه الوسيلة لا يكون أكثر جدارة بالمناقشة العلمية، نظرا لأنه يظل دائما خادما لكلا الطرفين (وهما الطرفان اللذان مفروض منه أن يتوسط بينهما)، وعلى مدى الأهداف الأسمى فإنه بالقدر نفسه يروج للكسل والعبث. وفي الحقيقة، حتى يمكن طرح المسألة بسهولة، في هذه الخدمة التي يقدمها، فإنه بدل أن يكون غاية في ذاته، فإنه لا يستطيع أن يتبدى إلا على أنه وسيلة: وأخيرا إذا كان الفن يُعَدُّ وسيلة فإنه لايزال متبقيا في شكل الوسيلة جانب غير ملائم، ألا وهو أنه حتى إذا كان الفن سيجعل من نفسه تابعا في خدمة أهداف أكثر خطورة في الواقع، ويقدم تأثيرات أكثر جدية وخطورة، فإن الوسيلة التي يستخدمها لهذا الغرض تكون هي (الخداع). إن الجميل له وجوده في المظهر schein[1] الخالص. غير أن

---

١. كلمة schein كثيرا ما يجرى استخدمها فيما يبهج. وهيجل إنما يتابع الفيلسوف الألماني كانت في كتابة (نقد ملكة الحكم، الجزء الأول) الذي يذهب إلى أن الجميل هو الإبهاج، بدون ان يكون لدينا من قبل أي مفهوم أو أهتمام، على سبيل المثال في الغرض أو النفع من الموضوع المرسوم، حتى أن ما يهم هو المظهر الخالص للموضوع. وحتى يمكن طرح المسالة بمصطلحات حديثة، فإننا إذا نظرنا إلى صورة حانوت، فإن ما يلفت نظرنا هو المنفعة من الحانوت، أو المصلحة التي تنقلها الصورة لنا إذا كنا نفكر في الشراء. لكن العمل الفني مختلف عن الصورة. وحتى إذا رسم العمل الفني حانوتا، فإن المظهر هو الذي يبهجنا وهو الشئ الجوهري، دون أن يكون لدينا أي اهتمام بالحانوت أو ما يبيعه. وبالتالي إذا ما وضعنا في الاعتبار هذا المعتقد عند كانت فإنني قد ترجمت كلمة schein كقاعدة (بالمظهر الخالص). وكلمة المماثل semblancer التي يستخدمها المترجمون الآخرون تعطى انطباعا مزيفا. ولم يكن في ذهن هيجل الفيلسوف كانت وحده بل أيضا شيلر في كتابه "رسائل جمالية" وهو الكتاب الذي له تأثير كبير على تطور رؤيته للفن. راجعوا بعد ذلك الفقرة رقم (٧).

الغاية الحقة والهدف الحق الخالص، على نحو ما ندركهما بسهولة، لا يجب أن يتحققا بالخداع، ولكن حتى في أي موضع قد يتطورا بهذه الوسيلة، ولكن هذا يجب أن يظل في حدود ضيقة، وحتى في هذه الحالة فإن الخداع لن يكون قادرا على أن يُعَدَّ وسيلة حقة. وذلك لأن الوسيلة يجب أن تتطابق مع جدارة الغاية، وليس المظهر الخالص والخداع ولكن الحقيقة وحدها تستطيع أن تخلق الحقيقة، بمثل ما أن العلم أيضا عليه أن يتناول المصالح الحقة للروح بمقتضى الوضع الحق للواقع والوضع الحق لمواجهته.

وفي إطار هذه الأمور قد يبدو الأمر كما لو كان الفن الجميل غير جدير بالتناول العلمي لأنه (كما يجرى الزعم) أن الفن الجميل ليس إلا لعبا يبعث على البهجة، وحتى لو كان يسعى إلى غايات أكثر جدية فإنه لايزال يتناقض مع طبيعته؛ غير أنه (هكذا ينطلق الزعم) بصفة عامة بأنه ليس إلا خادما لكلا الأمرين: اللعب وهذه الغايات، وكما أنه ملائم لعنصر وجوده ووسيلته لتأثيرتيه أنه يستطيع أنه ألا يستفيد لذاته إلا الخداع والمظهر الخالص.

ولكن (ثانيا) إن من الأكثر احتمالا أن الأمور يبدو أنه حتى إذا كان الفن الجميل بصفة عامة هو موضوع ملائم للتأمل الفلسفي، فإنه ليس بالموضوع الملائم بأي حال من الأحوال للتناول العلمي (الدقيق). ذلك أن جمال الفن يطرح نفسه (للإحساس)، للشعور، للحدس، للتخيل، إن له مجالا مختلفا عن الفكر، عن استيعاب فعاليته وإن منتجاته تتطلب شيئا آخر غير التفكير العلمي. زيادة على ذلك فإن (حرية) الإنتاج والتشكيلات هي بذاتها التي نستمتع بها في مجال الفن. وفي الإنتاج وكذلك في الإدراك الحسي للأعمال الفنية يبدو الأمر كما لو كنا نتهرب من كل قيد لقاعدة أو انتظام وبدل

صرامة التطابق مع القانون[١]، وبدل الباطنية المظلمة للفكر نبحث عن السلام والحيوية في أشكال الفن؛ ونحن نحل محل العالم الحافل بالظلال (للفكر) الواقع الوضاح القوي. وأخيرا فإن مصدر الأعمال الفنية هو الفعالية الحرة للخيال الذي في تخيلاته هو أكثر حرية من الطبيعة. والفن في متناوله لا الثراء الكلي للتكوينات الطبيعية في مظهرها المتكشف والمتباين وحسب؛ ولكن لديه بالإضافة إلى هذا أن التخيل الابداعي له قوة الانطلاق إلى ما يجاوزها (على نحو لا ينفد) في الانتاجات من ذاته. وفي مواجهة هذا الامتلاء الذي لا يمكن تقديره للخيال ومنتجاته الحرة، يبدو الأمر كما لو كان على الفكر أن يفقد الشجاعة لكي يحمل المنتجات (على نحو كامل) أمامه، ولينقذها، وينظمها في ظل صياغاته الكلية[٢]

والعلم بالعكس—ويقر بهذا المعترضون، عليه—في شكله—عليه أن يتعامل مع التفكير الذي يتجرد من ضخامة التفاصيل. والنتيجة هي—من جهة—التخيل بما فيه من تهويم وهوى، والأداء، أي الفعالية الفنية

١. عن تفرقة هيجل بين الانتظام والتطابق مع القانون أنظر الجزء الأول، الفصل الثاني، الفقرة ب.

٢. في هذه الفقرة وردت لأول مرة كلمة phantasie وكلمة Einpidungekraft imagination (التخيل)، وربما علينا أن نستدعي التفرقة التي قام بها الشاعر الإنجليزي كولردج بين هاتين الكلمتين في الإنجليزية ورغم أن هيجل يميز بين الكلمتين الألمانيتين عندما يكتب عن (الفنان) في القسم الأول، الفصل الثالث، الفقرة (ج) فإنه عادة ما يعاملهما على أنهما مترادفتان، وأنا بصفة عامة قد ترجمت كلا الكلمتين بكلمة (التخيل). وإنها للعبة في أسلوب هيجل ألا يكرر الكلمة نفسها في العبارة نفسها، أو، في الغالب في العبارة التالية، ولكي يتجنب التكرار يستخدم كلمتين مختلفتين كمترادفتين، حتى ولو كانتا غير مترادفتين تمامًا. وإلى أن يتحقق هذا فإن المترجم قد يبلبل نفسه دون ما ضرورة يجد كلمتين مختلفتين بالإنجليزية، وفي الحقيقة مترادفتين مقابل الكلمتين المختلفتين اللتين استخدمهما هيجل بشكل ترادفي. وهناك أمثلة عديدة من هذا الإجراء الهيجلي في استخدامه (لبوسيدون) في جملة و(بنتون) في الجملة التالية وربما يكون هذا (برهان الخلف) Reductio ad absurdum لهذه النزعة الصفاتية الأسلوبية وإن (أثينا) و(باللاس) و(منيرفا) في سطرين أو ثلاثة أسطر فإنها كلها تعني الربَّة نفسها.

والاستمتاع، يظل مستبعدا من العلم. ومن جهة أخرى فإنهم يقولون إنه بينما الفن يضوّء ويضفي الحيوية على الجفاف غير المستنير والذاوي (للمفهوم)، فإنه يُوَحّد بالفعل بين تجريداته وصراعها مع الواقع، إنما يثري (المفهوم) بالواقع، وهي محاولة عقلية خالصة (للفن) تمحو وسيلة الإثراء هذه وتدمرها وترد (المفهوم) ثانية إلى بساطته بدون الواقع وإلى تجريده الحافل بالظلال. زيادة على ذلك، فإن العلم في محتواه منشغل بما هو (ضروري) ضمني. وإذا كانت فلسفة الجمال تنحي الجمال الطبيعي جانبا، فإن لدينا في هذا الوضع بشكل واضح ألا نكتفي ألا نجني أي شئ، بل بالأحرى إننا قد نأينا بأنفسنا على نحو أكبر عن الضروري. ذلك أن كلمة (الطبيعة) عينها إنما تعطينا من ذي قبل فكرة الضرورة والتطابق مع القانون، ومن ثم نكون في حالة هي—على نحو ما نستطيع أن نأمل فيه —أقرب إلى التناول العلمي والإحساس به. ولكن في مجال الروح بصفة عامة، وخاصة في التخيل، فإن ما يبدو—بالمقارنة مع الطبيعة—على أننا بصفة خاصة في مأمننا آمنين هو الهوى وغيبة القانون، وهذا على نحو آلالي عاجز عن أي تفسير علمي.

وفي كل هذه المجالات، لهذا (وهكذا تجري الأمور) فإن الفن الجميل، في أصله وفي تأثيره وفي مجاله، بدل أن يظهر ذاته ملائما للبحث العلمي، يبدو بالأحرى بمقتضاه أنه يقاوم الفعالية المنتظمة للتفكير وأنه (ليس) ملائما للمناقشة العلمية.

هذه الوساوس وما شابهها ضدا الانشغال العلمي الحق بالفن الجميل مستمدة من الأفكار العامة ووجهات النظر والاعتبارات؛ وإن تطويرها الأكثر استفاضة يمكن أن تقرأوها (في المتاحف) في الكتب الأقدم وخاصة الفرنسية منها[١] عن الجمال والفنون الجميلة. وفي جانب فإنها تحتوي حقائق معينة هو على حق بما

١. على سبيل المثال أعمال باتيو.

فيه الكفاية، وفي جانب آخر أيضا، فإن الجدل مستمد منها والتي تبدو لأول وهلة مقبولة بالمثل. وهكذا، على سبيل المثال، من الحقائق أن الأشكال التي يضطلع بها الجمال هي متعددة بمثل أن بروزه هو بروز كلي. وإذا أردتم فإنه يمكن لكم أن تستخلصوا من هذا اتجاها كليا في الطبيعة الإنسانية نحو الجميل، ثم التواصل إلى مزيد من الاستخلاص من أنه بسبب أن أفكار الجميل متنوعة بشكل لا متناه ولهذا ـــلأول وهلةـــهو شئ (خاص)، فإنه لا يمكن وجود قوانين (كلية) للجمال والتذوق.

والآن، قبل أن نتحول مبتعدين عن مثل هذه الاعتبارات والتوجه إلى موضوعنا الحق، فإن مهمتنا التالية يجب أن تقوم في مناقشة استهلالية قصيرة للوساوس والشكوك التي انبعثت.

(أ) بالنسبة (لجدارة) الفن على أن يجري تناوله على نحو علمي، فإن الأمر بالطبع هو الحالة التي تذهب إلى أن الفن يمكن استخدامه كلَهْو قادر على أن يمنحنا الاستجمام والتسلية، وهو يزين ما يحيط بنا، ويعطي روعة لكل ما هو خارجي بالنسبة لحياتنا، ويجعل الأشياء الأخرى تنتصب وقد اكتست زخرفة فنية. وعلى هذا فإن الفن هو في الحقيقة غير مستقل، غير حر، بل هو شئ مُعَاون. ولكن ما نريد (نحن) أن ندخله في الاعتبار هو الفن الذي هو (حر) سواء في غايته ووسائله. وحقيقة أن الفن بصفة عامة يمكن أن يفيد الغايات الأخرى ويكون في هذه الحالة مجرد تسلية عابرة هو شئ يتشارك فيه بالتساوي مع الفكر. فمن جهة نجد أن العلم يمكن في الحقيقة أن يُسْتَخْدَم كخادم متعقل من أجل الأغراض المتناهية والوسائل العرضية، ثم حينئذ فإنه يستمد طابعه لا من ذاته بل من الأشياء والظروف الأخرى. ومع هذا، من جهة أخرى، إنه ينفصل حرا أيضا من هذه العبودية لكي يرفع ذاته، في استقلال حر، إلى الحقيقة التي يحقق فيها باستقلال

والتوافق مع غاياته وحده.

والآن، في هذا فإن بالحرية وحدها يكون الفن الجميل فنا حقيقيا، وهذا وحده يحقق مهمته القصوى عندما يتموضع في المجال نفسه على غرار الدين والفلسفة، وعندما يكون ببساطة طريقا واحدا يحمل لعقولنا ما هو (إلهي) ويعبر عنه، وهذا هو أعمق مصالح البشرية، وأكثر الحقائق الاستيعابية للروح. إن الأمم في الأعمال الفنية قد وضعت أثرى حدوسها وأفكارها الباطنية، وغالبا ما يكون الفن المفتاح، بل هو عند العديد من الأمم المفتاح الوحيد لفهم فلسفتها ودينها. والفن يشارك في هذه الرسالة مع الدين والفلسفة، ولكن على نحو خاص، ألا وهو عرض حتى (الحقيقة) الأعلى على نحو حسي، وهذا يقربه لهذا على نحو أكبر من الحواس والشعور ووضع المظهر للطبيعة. إن المعروض هو عمق عالم متجاوز لما هو حسي والذي فكره يخترق بل وينطلق أولا على أنه (متجاوز) مقابل الوعي المباشر والشعور الراهن؛ إنه حرية التأمل العقلي الذي ينقذ نفسه من (الهنا) و(الآن)، والذي يُسَمَّى الواقع والمتناهي. ولكن هذا الصدع الذي تنطلق إليه الروح هو أيضا القابل لأن نداويه. إنه يولد من نفسه أعمال الفن الجميل كأول مصطلح توسطي تصالحي بين الفكر المحصن وما هو خارجي وحسي ومؤقت، بين الطبيعة والواقع المتناهي من جهة والحرية اللامتناهية من التفكير التصوري من جهة أخرى.

(٢) وعلى مدى ما هو متعلق بعدم جدارة (عنصر) الفن بصفة عامة، ألا وهو مظهره المحض و(خداعاته) فإن هذا الاعتراض يمكن أن يكون له تبريره إذا كان المظهر الخالص يمكن أن نزعم أنه شئ خاطئ. غير أن المظهر نفسه هو جوهري بالنسبة للماهية. إن الحقيقة لا تكون حقيقة إذا لم تُظهر نفسها وتتبدي—إذا لم تكن حقيقة (من أجل) فرد ما و(من أجل) ذاتها، وكذلك بالنسبة للروح بصفة عامة أيضا. وبالتالي

ليست المسألة المظهر المحض بصفة عامة، بل وحسب فإن النوع الخالص للمظهر الذي يعطي فيه الفن الحقيقة لما هو حقيقي ضمنيا يمكنه أن يكون موضوع الاستنكار. وفي هذا السياق إذا كان المظهر الخالص الذي يستحضر فيه الفن تصوراته إلى الوجود ويوصف بأنه (خداع)، فإن هذا الاستنكار يتطلب أولا معناه بالمقارنة مع ظواهر (العالم الخارجي) وماديته المباشرة، وكذلك في العلاقة بعالم الشعور الخالص بنا، أي (العالم الباطني للإحساس). وبالنسبة لكلا هذين العالمين، في حياتنا المتعلقة بالتجربة، أي حياتنا الظاهرية، فإننا نكون قد تعودنا على أن تفرد القيمة والاسم للوقائعية والواقع والحقيقة مقابل الفن الذي ينقصه مثل هذا الواقع وهذه الحقيقة. ولكن هذا المجال برمته بالضبط الخالص بالعالم التجريبي الباطني الخارجي هو الذي ليس عالم الوقائعية الأصيلة؛ إن الأمر بالعكس، إننا يجب أن نسميه، بالمعنى الأدق من أن نسميه الفن، المظهر المحض والخداع الأكثر فجاجة. وما وراء مباشرة الشعور والموضوعات الخارجية وحسب يكون ذلك الذي له وجود في ذاته ولذاته، جوهر الطبيعة والروح، وهو الذي يعطي حقا لذاته الحضور والوجود، ولكن في هذا الوجود يظل في ذاته ولذاته وعلى هذا وحسب هو الواقعي الحق. وبالضبط فإن هذا المجال لهذه القوى[1] الكلية هو ما يؤكده الفن ويكشف عنه. وفي العالم الخارجي والباطني العادي فإن الماهوية أو الجوهرية تظهر حقا أيضا، ولكن في شكل سديم من الحوادث الناجمة من المباشرية لما هو حِسي بمقتضى هوائية المواقف والأحداث والأشخاص. إن الفن يحرر المحتوى الحق للظواهر من المظهر المحض وخداع هذا العالم السيئ المتقلب، ويعطيها وقائعية أسمى، تتولد من الروح. وعلى هذا فإن الواقع الأسمى والوجود الأحق البعيدين تمامًا عن أن يكونا مجرد مظهر محض هو الذي يجب

١ انظر: الجزء الأول، الفصل الثالث، الفقرة (ب).

أن ننسبه إلى ظواهر الفن بالمقارنة مع ظواهر الواقع العادي.

وكذلك لا يمكن لعروض الفن أن تُسَمَّى مظهرا خداعا بالمقارنة مع العروض الأصدق التاريخية. وذلك لأن هذه العروض الأخيرة ليس لها حتى وجود مباشرةً ولكنها وحسب هي المظهر الخالص الروحي ومن ثم فهي عنصر تصاويرها، ويظل محتواها مثقلا بالعرضية الكلية للحياة اليومية وأحداثها وتعقيداتها، ومفرداتها، بينما العمل الفني يطرح أمامنا القوى الخالدة التي تحكم التاريخ بدون هذا الإلحاق الخاص بالحاضر الحسي المباشر ومظهره غير الوطيد.

ولكن إذا كان الحال الذي تظهر فيه الأشكال الفنية تسمى خداعا بالمقارنة مع التفكير الفلسفي والمبادئ الدينية والخلقية فبطبيعة الحال فإن شكل المظهر المتحصل من موضوع في مجال (التفكير) هو أصدق حقيقة؛ ولكن بالمقارنة مع مظهر الوجود المباشر والتاريخية فإن مظهر الفن له ميزة هي أنه يشير إلى ما فيه وما يتجاوز ذاته، وهو نفسه ينوه بشئ روحي من شأنه أن يعطينا فكرة، بينما المظهر المباشر لا يطرح نفسه على أنه خداع بل بالأحرى على أنه الواقعي والحقيقي، رغم أن الحقيقة هي في الواقع محتواه وتخفيها مباشرية الإحساس. إن القوقعة الصلبة للطبيعة والعالم العادي يجعلان الأمر أصعب بالنسبة للروح لتنفذ من خلالهما إلى (الفكرة) عما تفعله الأعمال الفنية.

ولكن إذا كنا من جهة نعطي الفن هذا الوضع السامي فإنه من جهة أخرى من الضروري أن نَتَذَكَّر أنه لا في المحتوى ولا في الشكل يكون الفن هو الحالة المطلقة التي وصلت إلى الذروة التي تطرح أمام عقولنا المصالح الحقة للروح. وذلك أنه ــ بالضبط ــ على محمل شكله فإن الفن يكون قاصرا على محتوى محدد. ولا نجد إلا مجالا واحدا ومرحلة واحدة للحقيقة

يكونان قادرين على أن يكونا ماثلين في عنصر الفن. وحتى يكون هناك محتوى أصيل للفن فإن مثل هذه الحقيقة يجب في حد جدارتها الخاصة بالطابع النوعي أن تكون قادرة على أن تتقدم إلى (مجال) الإحساس وتكون ملائمة لذاتها هناك. وهذا هو الحال—على سبيل المثال—بالنسبة لآلهة اليونان ومن جهة أخرى هناك استيعاب أعمق للحقيقة التي لا تعود ودودة وعلى وئام مع الإحساس لتكون قادرة على التكيف الملائم والتعبير الحق في هذا الوسيط. والنظرة (المسيحية) للحقيقة هي من هذا النوع، وفوق كل شئ فإن روح عالمنا اليوم، أو بصفة أدق، روح ديانتنا وتطور عقائدنا تتبدى على أنها تتجاوز المرحلة التي عندها يكون الفن هو النمط الفائق لمعرفتنا (بالمطلق) إن الطبيعة الفريدة للإنتاج الفني والأعمال الفنية لا تعود تلبي ذروة احتياجنا. لقد تجاوزنا تبجيل الأعمال الفنية كأعمال إلهية وعبادتها. والانطباع الذي تخلفه هو من النوع التأملي على نحو أكبر، وما تبعثه فينا إنما يحتاج إلى لمسة أسمى واختبار مختلف. إن التفكير والتأمل قد نشرا أجنحتهما فوق الفن الجميل. وإن أولئك الذين يبتهجون في النحيب وتوجيه اللوم قد يعتبرون هذا الظاهرة على أنها فساد وهم ينسبونها إلى هيمنة العواطف والمصالح الأنانية التي تستبعد جدية الفن وكذلك ما فيه من ابتهاجية؛ أو قد يتهمون كَرْبَ العصر الراهن والحالة المعقدة للحياة المدنية والسياسية التي لا تسمح للقلب أن ينشبك في المصالح الضئيلة لتحرير نفسه من أجل الغايات الأسمى للفن. ويرجع السبب في هذا إلى العقل نفسه الذي يُسَهّل هذا الخطر ومصالحه في العلوم التي هي مفيدة لمثل هذه الغايات وحدها، إنما يسمح لنفسه أن يجرى استقلاله وجره بالدفع به إلى هذه الصحراء.

ومهما يكن كل هذا، فإن الحالة المؤكدة هي أن الفن لا يعود قادرا على ذلك الاشباع للاحتياجات الروحية

التي بحثت فيه ووجدت فيه وحده إشباعا على الأقل في جانب الدين كان مرتبطا ارتباطاً صميماً بالفن. إن الأيام الجميلة للفن اليوناني، مِثل العصر الذهبي للعصور الوسطى المتأخرة قد وَلّت. وتطور التفكير في حياتنا اليوم قد جعل الفن حاجة من حوائجنا، في ارتباط بكل إرادتنا وحكمنا، بالتمسك بالاعتبارات العامة وتنظيم ما هو جزئي من خلالها، والنتيجة هي أن الأشكال الكلية والقوانين والواجبات والحقوق والقواعد تسود على أنها دواع مُحَدِّدة وهي المنظم الرئيسي. ولكن بالنسبة للاهتمام الفني والانتاج نحن نطالب بصفة عامة بالأحرى بكيف للحياة فيه لا يكون الكل ماثلا في شكل قانون وقاعدة، ولكنه يعطي انطباعا بأنه في وحدة مع الحواس والمشاعر، بمثل ما أن الكلي والعقلي محتويان في التخيل حيث يدخلان في وحدة مع المظهر الحسي العيني. وبالتالي فإن أحوال عصرنا الراهن غير ملائمة بالنسبة للفن. وليس الأمر—على ما قد نفترض—أن ممارسة الفنان نفسه وحدها إنما تفسد من جراء الصوت العالي للتأمل من حوله ومن جراء الآراء والأحكام عن الفن التي أصبحت معتادة كل يوم، حتى أنه ينجرُّ حتماً إلى تقديم المزيد من الأفكار عن عمله، والنقطة الهامة هي أن كل ثقافتنا الروحية هي من النوع الذي هو نفسه ينتصب داخل عالم التأمل وعلاقاته، ولا يستطيع بأي فعل من أفعال الإرادة والحسم أن يجرد نفسه من هذا؛ كما أنه لا يستطيع بالتربية الخاصة أو التنصل من علاقات الحياة أن يستنبط وينظم عزلة خاصة تعوضه عما قد فقده.

وفي كل هذه المضامير فإن الفن—منظوراً إليه في أسمى رسالة له—هو ويظل بالنسبة لنا هو شئ من الماضي. ومن ثم فإنه قد فقد بالنسبة لنا الحقيقة والحياة الأصليتين، وقد تحول بالأحرى إلى (أفكارنا) بدل أن يتمسك بضرورته السابقة في الواقع ويشغل موضعه الأسمى. وإن ما ينبعث الآن من خلال الأعمال الفنية

لم يجرد المتعة المباشرة وحسب بل حكمنا أيضا، حيث أننا نُخْضِعُ لاعتباراتنا العقلية (١) محتوى الفن و (٢) عمل وسيلة الفن للعرض، والملاءمة أو عدم الملاءمة بين هذين الاعتبارين أحدهما مع الآخر. إن (فلسفة) الفن هي لهذا احتياج أعظم في أيامنا عما كان في الأيام التي كان الفن بذاته كفن يولد رضاء تاما. إن الفن يدعونا إلى الاعتبارات العقلية، وهذا ليس من أجل إبداع فن مرَّة أخرى، بل من أجل أن نعرف فلسفيا ماهية الفن.

ولكن بمجرد أن نقترح تقبل هذه الدعوة، فإننا مواجهون بالشك الذي سبق أن ذكرناه من قبل وهو أنه بينما الفن قد يكون ملائما تمامًا لأن يكون موضوعا للتأمل الفلسفي بصفة عامة، فقد لا يكون ملائما للتناول النسقي والعلمي الصارم. لكن هذا يتضمن في التو فكرة زائفة وهي أن المناقشة الفلسفية يمكن أيضا أن تكون غير علمية. وفي هذه النقطة لا أستطيع ان أقول شيئا إلا على نحو موجز وهو أنه مهما تكن الأفكار التي تكون لدى الآخرين عن الفلسفة والتفلسف، فإن وجهة نظري هي أن التفلسف لا ينفصل بالمرة عن الإجراء العلمي. إن على الفلسفة أن تتناول موضوعا في ضروريته، وليس بمقتضى الضرورة الذاتية أو الترتيب الخارجي أو التصنيف، الخ، إن عليها أن تُكشف، وتبرهن على الموضوع بمقتضى ضرورة طبيعته الباطنية الخاصة. وهذا التكشف هو وحده الذي يُشَكِّل العنصر العلمي في تناوله للموضوع. ولكن طالما أن الضرورة الموضوعية لموضوع ما تكمن من الناحية الجوهرية في طبيعته المنطقية والميتافيزيقية، فإن تناول الفن بمعزل يمكن وفي الحقيقة يجب أن يُعفى من الصرامة العلمية المطلقة؛ إن للفن شروطه المسبقة العديدة بالنسبة لمحتواه ومادته ووسيطه[1] معا، وبهذا يحط دائما في الوقت نفسه على ما هو مرضي؛

١. اللون، الأصوات، الخ هي العنصر التي يكون فيها الفن في موضعه الحق، أو وسيطه.

ولهذا وحسب في العلاقة بالتقدم الباطني الجوهري لمحتواه ووسيلته التعبير يمكننا أن نشير إلى صياغته (الضرورية).

(٣) ولكن ماذا بشأن الاعتراض الذي يذهب إلى أن الأعمال الفنية لا يمكن أن تنطرح من زاوية التناول العلمي والعقلي لأن مصدرها هو القلب والتخيل غير المنتظم، ولا يمكن حسبانها من الناحية العددية والتنوع، وهي لا تمارس تأثيرها إلا على الشعور والتخيل؟ وهذا يثير الارتباك والتي يبدو حتى الآن أنه يحمل بعض الثقل. وذلك أن جمال الفن في الواقع يبدو في شكل واضح تمامًا أنه ضد التفكير وهو تفكير مضطر أن يدمر لكي يتمكن من متابعة فعاليته المميزة. وهذه الفكرة تقترن مع رأى يذهب إلى أن الواقع بصفة عامة، حياة الطبيعة والروح، يتشوه بل ويُقْتَل على يد الفهم الاستيعابي، وأنه بدل تقريبه إلينا بالتفكير التصوري فإنه يزداد ابتعادا عنا، والنتيجة هي أنه باللجوء إلى التفكير كوسيلة لاستيعاب ما عليه ظاهرة الحياة فإن الإنسان يكيل الهزيمة لهدفه. وعند هذه النقطة لا نستطيع أن نتناول هذه المسألة على نحو استيعابي، إننا لا نستطيع أن نشير إلى وجهة النظر التي يمكن أن نمحو منها هذه الصعوبة أو هذه الاستحالية التي لا يمكن تبنيها.

إن هذا القدر على الأقل يمكن استيعابه في التو وهو أن الروح قادر على النظر في ذاته، وأنه يمتلك وعيا، يمتلك وعيا (يفكر) في ذاته وكل شئ يصدر فيه. إن التفكير هو بالضبط ما يشكل الطبيعة الجوهرية القصوى للروح. وفي هذا الوعي الذي يفكر في ذاته ومنتجاته، مهما يمكن أن يكون فيها دائما الكثير من الحرية والهوى نجد أن الروح إنما يؤدي مهمته بمقتضى طبيعته الماهوية بشرط أن يكون أصيلا فيها. والآن فإن الفن والأعمال الفنية وهي تنبع من الروح ويخلقها الروح هي نفسها النوع الروحاني، حتى لو

كان عرضها يتخذ مظهر ما هو حسي ويحيط ما هو حسي بالروح. وفي هذا المضمار فإن الفن موضوعه من ذي قبل هو الأقرب من الروح وتفكير الروح عما تعمله الطبيعة الخارجية الخالية من الروح. ففي منتجات الفن نجد أن الروح عليه أن يتعامل مع ذاته وحسب. وحتى لو كانت الأعمال الفنية ليست فكراً أو ليست (المفهوم)، بل تطور (المفهوم) من ذاته، ويحدث انحراف (المفهوم) عن أرضيته والتوجه إلى ما هو خاص بالإحساس نجد أنه لاتزال هناك قوة الروح المفكر كامنة في قدرته ليس وحسب على استيعاب ذاته في شكله الحق الخاص بالتفكير، بل أيضا أن يعرف ذاته مرة أخرى على نحو ما يكون عنده قد أسلم شكله الحق للشعور والإحساس، لكي يستوعب ذاته في عكسه لأنه يحول إلى أفكار ما قد اغترب ومن ثم يرتد إلى ذاته. وفي هذا الانشغال المسبق للروح المسبق بعكسه لا يكون زائفا بالنسبة لذاته على الإطلاق كما لو كان ينسى ذاته ويتخلى عنها، وهو ليس عاجزا بالنسبة لعدم تمكنه من استيعاب عما هو مختلف عن ذاته؛ بل بالعكس، إنه يستوعب كلا ذاته وعكسه. وذلك لأن (المفهوم) هو الكلي الذي يتمسك بذاته في تَجَزُّآته ويتجاوز ذاته وعكسه، ومن ثم فإنه هو أيضا قوة وفعالية أن يلغي ثانية الغربة التي ينخرط فيها وهكذا فإن العمل الفني—أيضا—حيث يعبر الفكر فيه عن ذاته إنما ينتمي إلى مجال التفكير التصوري، وإن الروح بإخضاعه للتناول الفلسفي هو بالتالي مجرد إشباع حاجة الطبيعة الخالصة للروح. ولما كان التفكير هو ماهية و(مفهوم) الروح، فإن الروح في المقام الأخير لا يكون قد أشبع إلا عندما يتخلل في كل منتجات نشاطه مع الفكر أيضا حينئذ وحسب يجعل كل هذا على أساس خاص به. غير أن الفن هو أبعد ما يكون على نحو أكثر تحديدا فيما بعد، عن أن يكون الشكل الأعلى للروح، يكتسب كيانه الحق وحسب في الفلسفة.

كما أن الفن لا يروغ من التناول الفلسفي بهوى لا ضابط له نظرا كما أشرنا من قبل إلى أن مهمته هي أن يحمل أسمى مصالح الروح أمام عقولنا. ويترتب على هذا في التوّ أنه إلى المدى الذي يهتم به (المحتوى) فإن الفن الجميل لا يمكن أن يتجول في الخيال المطلق الخالي من القيود بشكل متوحش[١]، نظرا لأن هذه المصالح الروحية تتمسك بوقفة صارمة بالنسبة لمحتواها، ولا يهم أن أشكالها وتكويناتها متعددة ولا يمكن استنفادها. والأمر يصدق أيضا على الأشكال نفسها. فهي أيضا ليست متروكة للصدفة العمياء. وليس كل تشكيل فني قادرا على التعبير عن هذه المصالح وعرضها، ليس قادرا على استيعابها وإعادة إنتاجها؛ بل بالعكس، فمحتوى محدد يكون الشكل ملائما له يكون أيضا محددا.

وهكذا بعد كل شئ، ونحن ننظر من هذه الزاوية، فإننا قادرون على تزيين أنفسنا بسيرورة التفكير فيما يبدو أنه كتلة هائلة مستحيلة من الأعمال والأشكال الفنية وهكذا قد قررنا الآن، فيما يتعلق بعلمنا، المحتوى المفروض به أننا نقصر أنفسنا عليه، ولقد رأينا أنه لا الفن الجميل غير جدير بالتناول العلمي ولا أن التناول الفلسفي عاجز عن أن يستخلص ماهية الفن الجميل.

(٤) الطرق العلمية لتناول الجمال والفن

فإذا سألنا أنفسنا الآن عن (نوع) التناول العلمي (للفن) فإننا نواجه هنا مرة أخرى طريقتين متعارضتين لتناول الموضوع؛ وكل واحدة منهما تبدو أنها تستبعد الآخر، ومن ثم لا يتيحان لنا أن نصل إلى أي نتيجة حقيقية.

---

١. عن إما نويل كانت: "مقدمة لكل ميتافيزيقا تريد أن تصبح علما دقيقا" الفقرة ٣٥: "إن الفهم هو عوننا الوحيد يطرح الكوابح على الشطحات الخيالية للتخيل". وقد ترجمت الدكتورة نازلي إسماعيل هذا الكتاب إلى العربية (المترجم).

فمن جهة نرى أن علم الفن يشغل نفسه وحسب بالأعمال الفعلية للفن من الخارج، فيرتبها كتاريخ للفن، ويطرح مناقشات عن الأعمال الموجودة بالفعل، أو يرسم خطوطا عريضة لنظريات تتيح أن تولد اعتبارات عامة لكلا ممارسة النقد وإنتاج الأعمال الفنية.

ومن جهة أخرى نرى العلم يتخلى عن ذاته من تلقاء نفسه للتأملات عن الجميل ولا ينتج سوى شئ كلى، دون أن يعبأ بالعمل الفني في تفرده بالاختصار، فلسفة تجريدية للجميل.

(١) بالنسبة للحالة الأولى من التناول التي تجعل (التجريبي) نقطة انطلاقها فإن هذا هو الطريق الذي لا محيص عنه لأي إنسان يفكر في أن يصبح (باحثا) في ميدان الفن. ولما كان كل فرد في الزمن الراهن، حتى لو لم يكن مكرسا جهوده للفيزياء لايزال يحب أن يتزود بأشد الوقائع الفيزيائية جوهرية، ومن ثم أصبح من الضروري بشكل أو بآخر بالنسبة لإنسان مثقف أن تكون لديه بعض المعرفة بالفن، وإن التظاهر ببرهنة المرء على أنه خبير ونظامي في الفن هو تظاهر يكاد يكون كليا.

(أ) لكن التعرف من هذا النوع بالفن يجب إدراكه على أنه بحث علمي حقيقي، ويجب أن تكون له عدة أنواع وله مدى متسع. وذلك أن الاقتضاء الأول هو التعرف الدقيق على العالم المتسع الذي لا يمكن الإحاطة به لأعمال الفن المفردة، القديمة منها والحديثة، وبعضها قد تلاشي من ذي قبل في الواقع، أو ينتمي إلى بلاد أو قارات بعيدة وهذا قد باعده القدر الغشوم عن البحث فيه. زيادة على ذلك، فإن كل عمل فني ينتمي لعصره، لأناسه، بيئته الخاصة، ويعتمد على أفكار وأغراض أخرى تاريخية بصفة خاصة؛ وبالتالي فإن البحث العلمي في حقل الفن يتوقف على ثروة طائلة من الوقائع التاريخية وهي وقائع في الحقيقة شديدة في تفاصيلها،

نظراً لأن الطبيعة الفردية للعمل الفني مرتبطة بشئ فردي ويتطلب بالضرورة معرفة تفصيلية لفهمه وتفسيره. وأخيرا، فإن البحث العلمي لا يقتضي هنا وحسب—كما في الميادين الأخرى—ذاكرة بالوقائع، بل يقتضي أيضا تخيلا عميقا لاستيعاب صور الأشكال الفنية في كل تفاصيلها المتنوعة، وخاصة أن تكون حاضرة أمام العقل لإجراء المقارنة مع الأعمال الفنية الأخرى.

(ب) وفي هذا التناول التاريخي الأولي تنشأ في التو اعتبارات مختلفة لا يجب أن تغيب عن أنظارنا إذا كان علينا أن نستخلص الأحكام منها. والآن فإن هذه الاعتبارات كما في العلوم الأخرى التي لها أساس تجريبي—تشكل—عندما يجرى استخراجها وتجميعها—معيارا عاما وقضايا عامة، بل تفضي لمزيد من التعميم: (نظريات) الفنون. وموضعنا هنا ليس هو الموضع الذي يصلح لأن ننفذ في آداب هذا النوع، ومن ثم يجب أن نكتفي بطرح أعمال قليلة بأشد الطرق عمومية. وهكذا، على سبيل المثال كتاب (فن الشعر)[1]—إن نظريته في التراجيديا هي حتى الآن لها أهمية قصوى. وبصفة أكثر خصوصية (فن الشعر) لهوراس وكتاب لونجينوس (عن الجليل) فإنها تزودنا—بين الكلاسيكيات—بفكرة عامة عن الوضع الذي كان يجرى فيه تناول هذا التنظير والخصائص العامة التي استخلصها هؤلاء المؤلفون مفروض فيها بصفة خاصة أن تكون فروضا وقواعد بمقتضاها على الأعمال الفنية أن تلتزم بها، وخاصة في العصور التي كان قد تدهور فيها الشعر والفن. ومع هذا فإن التذاكر الطبية التي كتبها أطباء الفن هؤلاء وقد كتبت لعلاج الفن كان الاعتماد عليها أقل من تلك التذاكر الطبية التي كتبها الأطباء العاديون لاسترداد الصحة الإنسانية

١. عنوان الكتاب Poetic يترجم عادة بفن الشعر، وربما كان أرسطو يقصد به (علم جمال الفن أو الجمالية). (المترجم).

وبالنسبة لهذه النظريات عن الفن سوف أكتفي وحسب بأن أذكر أنه بالرغم من الأمثلة (المفردة) فإنها تحتوي الكثير الذي يثقف، بل إن الملاحظات الواردة فيها مستمدة من مدى محدود للغاية من الأعمال الفنية التي حدث أن اعتبرت جميلة على نحو أصيل (في ذلك الوقت) ومع هذا فإنها لا تشكل سوى مدى محدود من مجال الفن. ومن جهة أخرى فإن هذه الخصائص هي في جانب منها تأملات تافهة وهي في (عموميتها) لا تُحْدث أي تقدم نحو تأسيس (ما هو جزئي خاص) والذي هو من الناحية المبدئية هو الذي في متناول البحث؛ وعلى سبيل المثال (رسالة) هوراس التي قد ذكرتها مليئة بمثل هذه التأملات ولهذا فإنها تشكل كتابا لكل إنسان، ولكن لهذا السبب تحتوي الكثير مما هو مبتذل: "كل له لحظته"[1] الخ. وهذا وحسب يشير العديد من التعاليم القائمة على ضرب الأمثال: "استقر في الأرض وإنك سوف تحصل على طعامك"، والذي على نحو كاف يجري التعبير عنه بصفة عامة ولكن هذا ما ينقصه من التخصيصات العينية الضرورية للعقل.

وهناك نوع آخر من الاهتمام ليس قائما في التعبير الذي يستهدف تقديم أعمال فنية أصيلة على نحو مباشر ولكن بقصد التطوير من خلال مثل هذه النظريات حكما على الأعمال الفنية، بالأختصار من أجل تطوير (التذوق) وعلى سبيل المثال، فإن كتاب "عناصر النقد"[2] لهوم، وأعمال باتيو، وكتاب راملر "الفنون

---

١. الشعر، ص ٣٤٣: "إنه كل التصفيق وبذلك يخلط المفيد مع الساره، الخ.

٢. ١٧٦٢ من تأليف هنرى هوم، لورد كاس، ١٦٩٨ - ١٧٨٢.

الجميلة ترتد إلى مبدأ واحد"[1] هي كتب كانت تحظى بالاهتمام لقراءتها في أيامهم. والذوق بهذا المعنى يتعلق بالترتيب والمعالجة، تنسيق واستكمال ما يتعلق بالمظهر الخارجي للعمل الفني. زيادة على ذلك إنهم ينجذبون إلى مبادئ الآراء حول الذوق والتي جرى استمدادها من علم النفس القديم، وجرى استمدادها من الملاحظات التجريبية للقدرات والفعاليات والانفعالات ومضاعفتها المحتمل وما يترتب على هذا الخ. ولكن تظل القضية هي أن كل إنسان يستوعب الأعمال الفنية أو الشخوص والأعمال والحوادث وفق معيار بصيرته ومشاعره؛ ولما كان تطور الذوق الذي مسسناه وحسب مسًّا خفيفا فإن ما هو خارجي وهامشي ويتخذ بجانب هذا أوصافا بالمثل ليست مستمدة إلا من مدى ضيق للاعمال الفنية مع وجود تدريب محدود للعقل والمشاعر، فإن مداها هو غير مُرضٍ وعاجز عن التقاط (المعنى) الباطني وحقيقة (الفنّ) وجعل العين أكثر حدة لاستخلاص هذه الأمور.

وبصفة عامة، فإن مثل هذه النظريات تنطلق من نفس نوع المسلك الواحد في العلوم غير الفلسفية الأخرى. إن ما يأخذونه على أنه مادة موضوعهم إنما هو مستمد من إدراكنا الحسي باعتباره شيئا حقيقيا (هناك)؛ (ولكن) ينبعث الآن تساؤل آخر فيما يتعلق بطابع هذا الإدراك الحسي، حيث أن الحاجة إلى تخصصات ألصق تكون هي بالمثل موجودة في إدراكنا، ويجرى استخلاصها إذّاك، إنما هي قائمة على التعريفات ولكن نجد أنفسنا هكذا في التو واقفين على أرض مزعزعة وغير مستقرة. فلأول وهلة قد يبدو أن الجميل هو فكرة بسيطة تمامًا. ولكن سرعان ما يتضح أن هناك عدة

1. تشارلز باتيو (١٧١٣ - ١٧٨٠) هو كاتب غزير الانتاج والكتاب المشار إليه صدر عام ١٧٤٦ أنظر أيضا ك. و. راملر، ١٧٢٥ - ١٧٩٨ وكتابه "مدخل إلى الفنون الجميلة" هو ترجمته لجانب من كتاب باتيو "دروس في الفنون الجميلة" وقد توسع فيه بنفسه (١٧٦٢).

جوانب قد نجدها فيه، ومن ثم فإن مؤلفا يؤكد جانبا وإن مؤلفا آخر يؤكد جانبا آخر، أو إذا جرت المحافظة على الاعتبارات نفسها موضع النظر، فإن نزاعا ينشأ بشأن مسألة: أي جانب هو الآن يجب تناوله على أنه الجانب الجوهري.

وفي هذا الصدد فإن جانبا من الكمال العلمي هو طرح ونقد التعريفات المختلفة للجميل. ولن نفعل هذا سواء في المجال التاريخي لكي نحصل على معرفة بكل ثنايا التعريفات المختلفة أو من أجل الاهتمام (التاريخي)؛ كل ما سنفعله هو استخلاص مثال من أكثر الطرق حداثة وأهمية في النظر إلى الجمال والذي يستهدف المزيد من الدقة بالنسبة لما هو متضمن في فكرة الجميل. ومن أجل هذه الغاية يجب أن نتيح مجالا عزيزا بالنسبة لما تحدث به جوته[1] عن الجميل والذي جسده ج. هـ مابر (١٧٦٠ - ١٨٣٢) في كتابه "تاريخ الفنون التشكيلية"—عند اليونان[2] حيث لا يشير إلى اسم هيرت[3] وإن كان يقتبس رأيه أيضا.

---

١. لما كان هذا التنويه الأول من التنويهات العديدة التي يوردها هيجل لجوته في هذه المحاضرات فإنه قد يبدو حسنا بالمثل أن نتذكر أن جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) كان يكبر هيجل بإحدى عشرة سنة ومات بعده بعام. وقد عرفه هيجل معرفة جيدة وكان يزوره كثيرا في فيمار. وجوته يقدر هيجل تقديرا كبيرا ولكنه كان يود أن يتمكن من أن يعبر عن نفسه بوضوح أكبر. وهناك آخرون كانت لديهم هذه الرغبة نفسها.

٢. صدر في ١٨٢٤ - ١٨٣٦ وبوزنكيت هو الذي أشار إلى كلمة الفنون التشكيلية غير أن كل الفنون هي فنون تشكيلية بشكل أو بآخر. وهيجل يشير إلى هذه الفنون التشكيلية ويعني بها العمارة والنحت وفن التصوير باعتبارها مختلفة عن الموسيقى والشعر وهذه الفنون الثلاثة تشير مجتمعة في اللغة الإنجليزية على أنها الفنون (البصرية)، ومن ثم استخدمت هذه الكلمة لأشير على ما يطرح على أنه الفنون التشكيلية وإ. بانوفسكي في كتابه "المعنى في الفنون البصرية" (١٩٧٠) لم يذكر هيجل لكن الكتاب يحتوى على قدر كبير من المادة التي تنور لنا مناقشة هيجل لهذه الفنون.

٣. دورية كان يصدرها بسكر (١٧٩٥- ٧٩٨) وهيرت (١٧٥٩- ١٧٩٨) الذي يرد كثيرا في القسم الثالث كان أستاذ علم الآثار في برلين وكان هيجل على علاقة صداقة معه.

إن أ. ل. هيرت وهو فقط من أعظم الموسوعيين الأصلاء في زمننا كتب مقالا عن جمال الفن في صحيفة (ديي هورن) عام ١٧٩٧ ص ٧ وفيها بعد أن كتب عن الجميل في الفنون المختلفة، لخص هذا في الخاتمة قائلاً إن أساس النقد العادل للجمال في الفن ولتكوين الذوق هو مفهوم (الخاصية)؛ أي طرح المسألة على أساس أن الجميل هو "الكامل الذي هو أو يستطيع أن يكون موضوع العين أو الأذن أو التخيل". ثم هو يحدد بشكل أبعد على أنه "ما يتفق مع هدفه، ما تقصده الطبيعة والفن أن ينتجاه في تشكل الموضع داخل جنسه وأنواعه". ويترتب على هذا إذن أنه لكي نُشَكِّل حكمنا على الجمال علينا أن نوجه ملاحظتنا بأبعد مدى بقدر إمكاننا إلى العلاقات الفردية التي تشكل ماهية شئ ما، فإن هذه العلاقات تمامًا هي التي تشكل خصائصها. إن (الخاصية) كقانون الفن يفهمه هيرت على أنه "تلك الفردية الخاصة التي بها تتميز الحركة واللمحة والسيماء والتعبير، واللون المحلي، والنور والظل، وتوزيع النور والظل والمشية وكلها تتمايز وتتباين، وفي الحقيقة كما يتطلب الموضوع الذي نواجهه من ذي قبل". وهذه الصيغة أكثر دلالة عن التعريفات الأخرى، وذلك لأننا إذا ما واصلنا التساؤل عن ماهية (الخاصية) فإننا نرى في التو أنها تتضمن (١) المحتوى، على سبيل المثال شعور خاص، موقف، حدوث، حدث، فرد، و(٢) الحالة والطريقة اللتين يجري بهما عرض هذا المحتوى. وعلى أساس هذه الطريقة في العرْض يتوقف القانون الفني (للخاصية)، نظرا لأنه يتطلب أن كل شئ جزئي في طريقه إلى التعبير سيفيد في التشخيص الخاص لمحتواه ويكون رابطة في التعبير عن ذلك المحتوى والمقولة التجريدية (للخاصية) هكذا تشير إلى درجة المواءمة التي بها تنطلق التفصيلة الجزئية للشكل الفني بتخفف للمحتوى الذي تقصد أن تعرضه. فإذا رغبنا في شرح هذا التصور بطريقة شعبية تمامًا، فإن ما سيأتي تاليا

هو مثل محدود يتضمنه. ففي العمل الدرامي—على سبيل المثال—فإن الحدث يشكل المحتوى؛ إن الدراما عليها أن تظهر كيف يحدث هذا الحدث. والآن نجد أن الناس يقومون بكل أنواع الأشياء، أنهم يشتركون في الكلام، ويأكلون أحيانا، وينامون، ويرتدون ملابسهم، وهم يقولون هذا وذاك وما إلى ذلك. ولكن مهما يكن كل هذا فإنه لا ينتصب على نحو مباشر في علاقة مع ذلك الحدث الخاص (الذي هو المحتوى حقا) ويجب استبعاده، حتى أنه، في ذلك المحتوى، لا .يبقى شئ بدون أن تكون له دلالة وبالطريقة نفسها، في لوحة، حيث تلتقط مرحلة واحدة من ذلك الحدث، يمكن أن يندرج—التنوعات الواسعة للعالم الخارجي—قدر من الظروف والشخوص والمواقف والحادثات الأخرى التي ليس لها أي صلة للحدث الخاص في تلك المرحلة ولا يهم بشئ في طابعة المميز. ولكن استنادا إلى مبدأ (الخاصية) لا يدخل شئ في العمل الفني سوى ما يمت إلى مظهر ويكون جوهريا بالنسبة للتعبير عن هذا المحتوى وحده؛ ما من شئ يكون من نافلة القول أو ما لا طائل له.

وهذا مبدأ هام للغاية يمكن تبريره في مجالات محددة غير أن ماير في الكتاب المنوه عنه من قبل يعتقد أن هذه النظرة قد جرى إبطالها بدون إدراجها—كما يذكر—لفائدة الفن، على أساس أن هذه الفكرة ربما قد تفضي إلى شئ يشبه الكاريكاتور. وهذا الحكم يتضمن في التو فساد افتراض أن مثل هذا التعريف للجميل عليه أن تكون له فائدة (لأن يفضي) إلى شئ ما. إن فلسفة الفن لا شان لها بإدراج روشتتات للفنانين؛ بل الأمر بالعكس، إن عليها أن تحدد ما هو الجميل على هذا النحو، وكيف يظهر نفسه في الواقع، في الأعمال الفنية، دون أن يرغب في طرح قواعد لإنتاجها. والآن، بصرف النظر عن هذا، بالنسبة لهذا النقد، فإن من الحق طبعا أن تعريف هيرت إنما يشمل الكاريكاتور

وما شابه أيضا فبعد كل شئ إن ما هو كاريكاتوري قد يكون له طابع الخاصية. إن على المرء وحسب أن يقول في التو من جهة أخرى أنه في الكاريكاتور فإن الطابع الخاص تجري المبالغة فيه وأنه—كما هو الحال—هو من نافلة الخاصية. لكن الفيض لم يعد تمامًا ما هو مطلوب للخاصية، بل هو تكرار مُتْعب حيث أن (الخاصية) نفسها قد تتأتي على نحو غير طبيعي. زيادة على ذلك فإن الكاريكاتور وما شابهه قد يشخص القبيح، والذي هو تشويه. إن القبح من جانبه مرتبط ارتباطا وثيقا بمادة الموضوع، حتى أنه يمكن القول إن مبدأ الخاصية يتضمن كَمَلْمَح أساسي تقبلاً للقبح ولعرض القبح. وبالنسبة لما يجبً أن يكون (خاصية) في جمال الفن، وما ليس كذلك، بالنسبة لمحتوى الجميل، فإن تعريف هيرت لطبيعة الحال وليس بالمرة معلومات على نحو أكثر دقة وإحكاما. وفي هذا المجال أنه لا يقدم سوى وصف صوري شكلي ومع هذا يحتوي على شئ حقيقي، حتى ولو أن هذا يأتي بطريقة تجريدية.

ولكن ينبعث التساؤل على نحو أكبر عما يعارض به ماير المبدأ الفني عند هيرت. ما هو الذي يفضله؟ في المقام الأول إنه لا يتناول إلا المبدأ في الأعمال الفنية في العالم القديم، والتي يجب أن تحتوي على تعريف الجميل على أنه جميل. وفي هذا الصدد يتأتى له أن يتحدث عن تعريف مِنْجس وفنكلمان[1] (للجمال) على أنه المثال وهو يقول إنه لا يرفض هذا القانون للجمال كما أنه لا يتقبله بالكلية؛ ومن جهة أخرى ليس لديه أي تردد في الاتفاق مع رأي حَكَم مستنير للفن (جوته) نظر لأن هذا الرأي هو رأي قاطع ويبدو أنه الأقرب لحل اللغز. يقول جوته: "إن المبدأ الأقصى في العالم القديم هو مبدأ ماله (دلالة)، لكن النتيجة القصوى (للتناول)

١. أ. ر. منجس، ١٧٢٧ - ١٧٧٩ ج. ج. فنكلمان، ١٧١٧ - ١٧٦٨ يردان كثيرا فيما يلي.

الناجح كان هو (الجميل)[1] وإذا نحن دققنا بشكل أكبر فيما يتضمنه هذا التعبير فإننا نجد فيه شيئين. (١) المحتوى، الشئ، و(٢) طريقة وحالة العرض. ففي العمل الفني نبدأ بما هو معروض مباشرة أمامنا وحينئذ وحسب نتساءل ما هو معناه أو محتواه. إن الأول، المظهر الخارجي، ليست له قيمة مباشرة بالنسبة لنا؛ ونحن نفترض وراءه شيئا باطنيا، معنى بحيث أن المظهر الخارجي مشبع بالروح. وإلى هذا، إلى روحه يشير ما هو خارجي. وذلك لأن مظهرا لا يعني شيئا لا يعرض (ذاته) لعقولنا، أو (على أنه) خارجي، بل هو شئ آخر. خذوا — مثلا — رمزا، بل والأكثر وضوحا أقصوصة يتشكل معناها بنزعتها الأخلاقية ورسالتها. وفي الحقيقة فإن أي كلمة إنما تُلَمِّح إلى معنى ولا تُعَدُّ شيئا في ذاته. وبالمثل فإن الروح والنفس تشعان من خلال العين الإنسانية، عبر وجه الإنسان، عبر لحمه، عبر جلده، عبر شخصه بتمامه، وهنا يكون المعنى دائما شيئا أوسع مما يظهره في المظهر الخارجي. وبهذه الطريقة تكون للعمل الفني دلالة ولا يبدو أنه قد جرى استيعاب بهذه الخطوط والمنحيات والأسطح والنقوش والحفريات في الحجر، هذه الألوان والنغمات وأصوات الكلمة، أو أي شئ آخر يجري استخدامه؛ بل بالعكس، إنه يجب أن يكشف حياة باطنية، شعورا، نفسا، محتوى وروحاً، وهذا هو ما نقول عنه بالضبط دلالة العمل الفني.

وبهذا المطلب للاحتفاء بالمعنى في العمل الفني فإنه — لهذا — لا يقال إلا القليل عما يجاوز أو يكون مختلفا عن مبدأ هيرت عن (الخاصية).

وبمقتضى هذا الرأي — إذا أردنا أن نلخص المسألة — فإننا شخصنا كعناصر للجميل شيئا باطنيا، محتوى، وشيئا خارجيا يدل على ذلك المحتوى، إن

---

١. المؤلفات المعتادة الخاصة بالبرمجية لا تعطي لنا مفتاحا لمصدر التعريف. وربما هو ينحدر من كتاب ماير.

الباطني يشع فيما هو خارجي، ويجعل نفسه معروفا من خلال ما هو خارجي، نظرا لأن الخارجي يشير إلى شئ بعيد عنه إلى ما هو باطني. ولكننا لا نستطيع أن نذهب أبعد من هذا تفصيليا.

(ج) هذه الحالة السابقة للتنظير قد أطيح بها بعد كل شئ من قبل على نحو عنيف ونحيت جانباً في ألمانيا، ومعها نُحيت القواعد العملية ويرجع هذا في الأساس إلى ظهور الشعر الحي الأصيل. إن حق العبقرية وأعمالها وتأثيراتها قد تمت لتسود ضد الفروض الخاصة بتلك النزعات التشريعية والفقر الهلامي للنظريات. ومن هذا الأساس لفن روحي أصيل والتعاطف الذي تلقته وتأثيرها الواسع ومن هنا برز ترحيب بحرية التمتع وتمييز الأعمال الفنية العظيمة التي كانت متاحة منذ أمد طويل سواء تلك الخاصة بالعالم الحديث أو عالم العصور الوسطى، أو حتى الشعوب الأجنبية كلية في الماضي، وعلى سبيل المثال الشعب الهندي. إن هذه الأعمال بسبب عصرها أو قوميتها الأجنبية فيها بطبيعة الحال شئ ما غريب عنها بالنسبة لنا، لكن لها محتوى يحلق بغربتها وهو مشترك لدى البشرية كلها، ولكن بتحامل النظرية وحده يمكن لها أن تنطبع باعتبارها منتجات لذوق فج همجي. وإن هذا التعرف العام للأعمال الفنية التي تقوم خارج الدائرة والأشكال التي كانت الأساس الرئيسي لتجريدات النظرية قد أفضت في المقام الأول للتعرف بنوع خاص من الفن—(الفن الرومانسي)، ولقد أصبح من الضروري استيعاب (المفهوم) والطبقة فيما يتعلق بالجميل بشكل أعمق عما كان ممكنا لتلك النظريات. وترتبط بهذا في الوقت نفسه حقيقة ذلك (المحتوى)؛ إن المفهوم وهو يعي ذاته على أنه روح مفكر قد أدرك ذاته من جانب نفسه، على نحو أعمق، في الفلسفة، ولهذا فإن هذا قد زودنا في التو بزاد لتناول ماهية الفن على نحو كبير بطريقة أكثر عمقا.

وهكذا إذن بكل بساطة بتتبع مراحل هذا التطور الأكثر عمومية فإن نمط التأمل في الفن، والتنظير الذي نقوم بعمله قد أصبحا من سقط المتاع خارج الزمن، سواء في مبادئه أو إنجازاته. إن (الدراسة العملية) وحدها لتاريخ الفن أثبتت قيمتها الفعالة، وعليها أن تزيد في هذا الإطار، وكلما ازداد نمو التقبل الروحي الذي نوهت به فإنه يوسع من الآفاق العقلية والثقافية للناس في كل اتجاه. إن هذه الدراسة العلمية مهمتها ورسالتها قائما في التقدير الجمالي للأعمال الفنية المفردة ولمعرفة الظروف التاريخية التي تحدد العمل الفني من الناحية الخارجية؛ إنه تقدير وحسب يتم بالإحساس والروح ويتعزز بالوقائع التاريخية التي تستطيع أن تنفذ في التفردية الكلية لعمل فني. وجوته—على سبيل المثال—قد كتب قدرا كبيرا في هذا الإطار عن الفن والأعمال الفنية. وهذه الطريقة لتناول الموضوع لا تستهدف التنظير بالمعنى الدقيق للكلمة، وإن كان في الحقيقة قد يهتم في الغالب بالمبادئ والمقولات التجريدية، وقد يقع فيها دون قصد، ولكن إذا كان أي إنسان لا يدع هذا يثبط همته ولكن لا يضع نصب عينيه إلا تلك العروض العينية، فإنه بالفعل يزود فلسفة الفن بأمثلة صارخة ومصداقيات في التفاصيل الجزئية التاريخية التي لا تستطيع الفلسفة أن تنفذ فيها.

إذن هذه هي الحالة الأولى لتناول الفن، إنها التي تنطلق من (الأعمال) الجزئية والموجودة.

(٢) ومن هذا فإن من الجوهري أن نميز الجانب المقابل ألا وهو التأمل النظري المحض الذي يعمل ليفهم الجميل كجميل من ذاته وسَبر غور (فكرته).

إننا جميعًا تعرف أن أفلاطون—بطريقة أكثر عمقا—بدأ بالمطالبة بالبحث الفلسفي على ألا نفهم موضوعاته في جزئيتها، بل في كليتها، في جنسها، في حقيقتها الماهوية، لأنه ذكر أنها ليست أفعالا حسنة مفردة أو آراء حقيقية أو بشرا يتصفون بالجمال أو

الأعمال الفنية تكون هي الحقيقة، بل هي الخيرية والجمال والحقيقة ذاتها. والآن إذا كان الجميل في الحقيقة يجب فهمه في ماهيته وفي (مفهومه) فإن هذا لا يكون ممكنا إلا من خلال التفكير التصوري حيث توجد الطبيعة المنطقية ـــ الميتافيزيقية (للفكرة بصفة عامة) وكذلك (فكرة الجميل) الجزئية وهي تتسلل في التأمل الواعي. لكن هذا التناول للجميل بذاته في (فكرته) قد يتحول هو ذاته مرة أخرى إلى ميتافيزيقا تجريدية. وحتى إذا كان أفلاطون في هذا الصدد يمكن تناوله كأساس وكمرشد فإن التجريد الأفلاطوني حتى بالنسبة (للفكرة) المنطقية للجميل لا يعود يقنعنا بالمرة. إن علينا أن نستوعب هذه (الفكرة) بشكل عيني، على نحو أكثر عمقا، نظرا لأن الخواء الذي يلتصق (بالفكرة) الأفلاطونية لا يلبي الاحتياجات الفلسفية الأكثر غنى لروحنا اليوم. وفي الحقيقة القضية هي أننا أيضا يجب أن نبدأ في فلسفة الفن (بفكرة) الجميل، ولكن لا يجب أن نكون في موضع التمسك بكل بساطة (بالأفكار) الأفلاطونية، لا يجب أن نكون في موضع التمسك بكل بساطة بذلك النمط التجريدي الذي بدأ به التفسلف عن الفن.

(٣) إن (المفهوم) الفلسفي للجميل، حتى ندل على طبيعته الحقيقية على الأقل بطريقة أولية، يجب أن يحتوي ويضم داخل ذاته كلا الجانبين اللذين قد ذكرناهما، لأنه يوجد الكلية الميتافيزيقية مع دقة الجزئية الحقيقية. والأمر الوحيد وحسب هو استيعاب المفهوم الفلسفي للجميل على نحو مطلق في حقيقته، فمن جهة ضد عقم التأمل الأحادي الجانب يكون في هذه الحالة عقيما، نظرا لأنه بمقتضى (مفهومه) عليه أن يتطور إلى كلية الخصوصيات، وهو نفسه مثل عرضه يحتوي على التحول من الواحد إلى الآخر؛ ومن جهة أخرى فإن التجزيئات التي توجه إليها التحول تحمل في ذاتها الكلية والماهية (للمفهوم)، على نحو ما تتبدى

التجزيئات. والأنماط السابق ذكرها لتناول الموضوع ينقصها كلا هذه الخصائص[1]— ولهذا السبب هي وحسب هذا (المفهوم) الكامل الذي يفضي إلى المبادئ الجوهرية والضرورية والكاملة.

(٥) مفهوم جمال الفن

بعد هذه الملاحظات الأولية فإننا نقترب الآن أكثر من موضوعنا الحق، ألا وهو فلسفة جمال الفن، نظراً لأننا أخذنا على عاتقنا أن نعامله على نحو علمي، علينا أن نبدأ (بمفهومه). وعندما نؤسس هذا (المفهوم) فإنه حينئذ يمكننا أن نطرح التقسيم وبالتالي طرح الخطة لكل هذا العلم. ومن أجل التقسيم فإنه إذا لم نأخذه بطريقة خارجية خالصة كما هو الشأن في البحث غير الفلسفي، لابد أن نجد مبدأه في (مفهوم) مادة الموضوع ذاتها.

ونحن مُواجهون بمثل هذا المطلب، نكون مواجهين في التو بالتساؤل: "متى نشتق هذا (المفهوم)؟ إذا نحن بدأنا (بالمفهوم) نفسه لجمال الفن، فإنه يصبح في التو (افتراضا مسبقا)، مجرد الافتراض؛ وعلى أي حال فإن مجرد الفروض لا يسمح بها المنهج الفلسفي؛ والأمر بالعكس، إن ما يجب أن يفي بالغرض المطلوب تكون حقيقته قد جرت البرهنة عليها، أي يجب تبيان أنها ضرورية.

وبالنسبة لهذه المعضلة، التي تؤثر في التصدير لكل بحث فلسفي يُعَدُّ مستقلا ومن تلقاء ذاته، سوف نتأتى إلى فهمها في حيز ضيق.

في حالة موضوع كل علم يبرز شيئان في التو يكونان موضع الاعتبار: (١) أنه (يوجد) مثل هذا الموضوع، و(٢) ما هي (ماهيته).

بالنسبة للنقطة الأولى تنشأ عادة صعوبة بسيطة في

١. أي إيجاد الجزئيات في الكلي، والكلي يتنوع في الجزئيات.

العلوم العادية (أي الفيزيائية). ولكن لماذا، سيكون أمرا سخيفا في التو أن نطالب علم الفلك والفيزياء بالبرهنة على أن هناك شمسا ونجوما وظواهر مغناطسية، الخ! في هذه العلوم التي عليها أن تتناول ما هو ماثل للإحساس، إن الموضوعات يجرى استمدادها من تجربة العالم الخارجي، وبدل (البرهنة) عليها، يجرى الاعتقاد أنه تكفي (الإشارة) إليها. ومع هذا حتى داخل المعارف غير الفلسفية قد تنشأ شكوك بشأن وجود موضوعاتها، على سبيل المثال كما في علم النفس، علم العقل، فقد ينشأ شك فيما إذا كانت هناك نفس، روح موجود، أي وجود كيان ذاتي مستقل مختلف عما هو مادي؛ أو في اللاهوت، هناك شك فيما إذا كان هناك (إله). والأكثر من هذا أنه إذا كانت الموضوعات من النوع الذاتي، أي ليست ماثلة إلا في العقل وليس كأشياء مدركة حسيا على نحو خارجي، فإننا نعرف أنه في العقل لا يوجد إلا ما تنتجه فعاليته الخالصة. ومن ثم تتاح في التو فرصة هي أن الناس يمكنهم أو لا يمكنهم أن يولدوا هذه الفكرة الباطنية أو الحدس في ذاتها، وحتى في الحالة الأولى كان هذا حقا، أي أنهم لم يجعلوا هذه الفكرة تختفي ثانية، أو على الأقل الحط من شأنها إلى مجرد فكرة ذاتية خالصة يكون محتواها ليست له حقيقة مستقلة من ذاتها. وهكذا على سبيل المثال فإن الجميل إنما يُعَدُّ في الغالب أنه ليس ضروريا على نحو مطلق بأن يوجد في أفكارنا ولكن على أنه لذة ذاتية خالصة، او أنه مجرد إحساس عَرَضى. إن حدوسنا، وملاحظاتنا، وإدراكاتنا الحسية عن العالم الخارجي هي في الغالب وصفية وحافلة بالخطأ، ولكنها أكثر حقيقية من أفكارنا العاطفية، حتى إذا كان لها في ذاتها حيوية وتستطيع أن تحملنا بعيدا في العاطفة دون ما مقاومة.

والآن إن الشك فيما إذا كان موضوع ما من أفكارنا الباطنية والنظرة العامة (موجود) أم (ليس بموجود)،

وذلكٍ على غرار التساؤل ما إذا كان الوعي الذاتي قد ولّده في ذاته وما إذا كانت الطريقة والحالة اللتان طرحت فيهما المسألة أمام ذاته كانت أيضا متطابقة مع الموضوع في طبيعته الماهوية، هو بالضبط ما يثير في الناس الحاجة العملية الأسمى التي تتطلب— حتى إذا كان لدينا خاطرة أن موضوعا ما (يكون) أو أن مثل هذا الموضوع موجود، بصرف النظر عن أن الموضوع يجب عرضه أو تجرى البرهنة عليه بمقتضى (ضروريته).

وبهذا البرهان بشرط أن يتطور على نحو علمي حقا، فإن التساؤل الآخر (عما) يكون عليه موضوع، إنما تجرى الإجابة عنه على نحو كاف في الوقت نفسه. وعلى أي حال إن عرض هذا على نحو كامل قد يأخذنا بعيدا جدا عند هذه النقطة، والإشارة التالية وحدها هي التي يمكن أن ندلي بها.

إذا كانت ضرورة موضوعنا، وهو جمال الفن، يجب عرضها، فإن علينا أن نبرهن أن الفن أو الجميل كان نتيجة واقعة ما، وقد جرى النظر إليها بمقتضى (مفهومها) الحق وكانت على نحو من شأنه أن يفضي مع الضرورة العلمية إلى (مفهوم) الفن الجميل. ولكن لما كنا نبدأ بالفن ونريد أن نتناول (مفهومه الخاص)، وبالتالي تحققه، ليس في واقعته بل في طابعه الماهوي (الواقعة وقد جرى تتبعها إلى مفهومها)، فإن الفن له بالنسبة لنا، كموضوع علمي خاص هو افتراض مسبق يقع خارج نظرنا، ويجري تناوله علميا كموضوع مختلف، يمت إلى معرفة فلسفية مختلفة. ومن هنا فإن المسار الوحيد المتاح لنا هو أن نتناول (مفهوم) الفن (على نحو افتراضي مأخوذ من قضية سابقة)[1]، هكذا نقول، وهذه هي القضية مع كل العلوم الفلسفية الجزئية إذا أريد تناولها بالتسلسل. وذلك أن (كل) الفلسفة وحده والذي هو معرفة الكون في ذاته على أنه تلك الكلية

١. أي بافتراض أنه سبق عرضها.

العضوية (الواحدة) التي تطور نفسها من (مفهومها) والتي هي في ضروريتها العلاقة الذاتية تنسحب إلى ذاتها لتشكل كلا، وتنغلق على نفسها لتشكل عالماً (واحداً) للحقيقة. وفي هذه العجلة الدوارة الخاصة بالضرورة العلمية فإن كل جزء هو من جهة دائرة ترتد إلى ذاتها بينما من جهة أخرى هي في الوقت نفسه ترابط ضروري مع الأجزاء الأخرى. إن لها خلفية أينما يجري استخلاصها ذاتها،، ولها اندفاع إلى ما تلقي عليه بثقلها دوما، طالما أنها خصبة، تولد (آخر) من ذاتها على نحو أكبر وتطرحه للمعرفة العلمية. ومن ثم فليس هذا هدفنا هنا، بل الهدف هو تطور موسوعي لكل الفلسفة وفروعها الجزئية، للبرهنة على (فكرة) الجميل التي بدأنا بها، أي استخلاصها على نحو ضروري من فروض مسبقة تسبقها في الفلسفة ومن الرحم الذي وُلِدَت منه. وبالنسبة لنا فإن (مفهوم) الجميل والفن هو افتراض مسبق يطرحه نسق الفلسفة. ولما كنا لا نستطيع هنا أن نعرض هذا النسق وارتباط الفن به، فإننا لا نكون قد حصلنا بعد على (مفهوم) الجميل أمامنا على نحو علمي. إن ما (يكون) أمامنا هو وحسب عناصره وجوانبه على نحو ما يرد من قبل في الأفكار المختلفة عن الجميل والفن كما يذهب الناس العاديون، أو جرى تقبلهم لهذا من ذي قبل. وانطلاقا من هذه النقطة نعتزم أن ننتقل إلى اعتبار أعمق لهذه الآراء لكي نكتسب ميزة، في المقام الأول هو إحراز فكرة عامة لموضوعنا، وكذلك نحصل بنقد موجز على تعرف أولي بالتصميمات الأسمى التي علينا أن نفعلها بالتسلسل فيما بعد. وبهذه الطريقة فإن تناولنا الاستهلالي النهائي للموضوع سوف يطرح ـــ كما هو الحادث ـــ افتتاحية للمحاضرات عن المسألة موضع النظر وسوف يميل إلى (أن نتزود) بمجموعة عامة واتجاه عام (لأفكارنا) نحو موضوعنا الحق.

(٦) أفكار عامة عن الفن

إن ما نتعرف عليه في البدء كفكرة أليفة عن العمل الفني—يقع تحت الأمور الثلاثة التالية:

(١) إن العمل الفني ليس نتاجا طبيعيا، إنه يتم من خلال النشاط الإنساني؛

(٢) إنه من الناحية الماهوية يتم من أن يستوعبه الإنسان، وهو مستمد بشكل أو بآخر من المجال الحسي حتى تستوعبه الحواس؛

(٣) إن له غاية وهدفاً في ذاتهما.

(أ) العمل الفني كنتاج للنشاط الإنساني

(أ) بالنسبة للنقطة الأولى وهي أن العمل الفني هو نتاج النشاط الإنساني، فإن هذه النظرية أفضت إلى أن ينطرح أمام الفكر أن هذا النشاط باعتباره النتاج (الواعي) لموضوع خارجي، يمكن أيضا أن (يُعْرف) وأن يجرى عرضه، وأن يتعلمه ويقتفي أثره الآخرون. وذلك أن ما يستطيع أن يعمله الإنسان، فإن الآخر— كما قد يبدو— يستطيع أن يصنعه أو يحاكيه أيضا، إذا ما تعرف وحسب للوهلة الأولى بطريقة الشروع في المسألة؛ حتى أنه وفيه قد اقترن التعرف الكلي بقواعد الإنتاج الفني، فإنه لن يكون إلا موضع لذة لكل فرد أن ينفذ الإجراء بالطريقة عينها وينتج أعمالا فنية. وبهذه الطريقة فإن النظريات التي سبق لنا الإشارة إليها مع أوصافها التي تم حسبانها للتطبيق العملي قد صدرت. ولكن ما يمكن تنفيذه على مثل هذه التوجهات يمكن وحسب أن يكون شيئا ما منتظما وآليا على نحو صوري. ذلك أن ما هو ميكانيكي هو وحده على أنه نوع خارجي حتى أن التدريب الأجوف الخالص للإرادة والحذْق أمر مطلوب حتى نتلقاه في أفكارنا وممارسته؛ وهذا التدريب لا يتطلب أن نزوده بأي شئ عيني أو أي شئ لا يوضع في قواعد كلية. ويبرز هذا بأكبر حيوية عندما لا تُقْصر هذه القواعد نفسها على

ما هو خارجي وآلي محض، بل تمتد إلى النشاط ذي الدلالة والطابع الروحي للفنان. وفي هذا المجال لا تحتوي القواعد إلا على تعميمات غامضة، وعلى سبيل المثال فإن "الموضوع يجب أن يكون مثيرا للاهتمام، وكل شخصية يجب أن تتحدث بمقتضى وضعها وسنها وجنسها وموقفها"، ولكن إذا كان على القواعد أن تشبعنا هنا، فإن التوصيات يجب وضعها في الوقت نفسه بإحكام شديد حتى أنه يمكن ملاحظتها بمجرد أن يجري التعبير عنها، بدون أي نشاط روحي مفرط مما لدى الفنان. وعلى أي حال فإن مثل هذه القواعد وهي مجردة في المحتوى إنما تكشف عن نفسها في إدعائها الملاءمة حتى تملأ وعي الفنان، على أنها غير ملائمة بالكلية نظرا لأن الإنتاج الفني ليس نشاطا صوريا بمقتضى التخصصات التي يجري طرحها. بل الأمر بالعكس فهي كنشاط روحي فإنها مقيدة بالعمل انطلاقا من مصادرها هي، وهي تضع أمام عين العقل محتوى آخر وأكثر غنى تمامًا وإبداعات أكثر فردية استيعابية (أكثر مما تقدمه الصيغة النظرية). لهذا فإنه إلى المدى الذي تصل إليه مثل هذه القواعد فإنها يقينا تحتوي بالفعل على شئ ما خاص ومن ثم تحتوي على نفع عملي، فإنها يمكن أن تزودنا في حالة الاحتياج، لكنها لاتزال لا تقدر على شئ أكثر من التأملات بالنسبة للظروف الخارجية الخالصة.

(ب) وهكذا، كما يتبدى الأمر، فإن الإتجاه الذي أشرنا إليه في التو قد جرى التخلي عنه تمامًا، وبدلا منه فإن المقابل قد جرى تقبله إلى حد ما. ذلك أن العمل الفني لم يَعُدْ يُعْتَبر على أنه نتاج نشاط إنساني (عام)، بل على أنه عمل روح (موهوب بصفة خاصة) تمامًا وعلى أي حال فإنه مفروض فيه الآن أن يطرح اللعب الحر ببساطة و(حسب) لموهبته الجزئية الخاصة، كما لو كان لقوة طبيعية نوعية، إن المسألة هي أن ينفك تمامًا من التنبه للقوانين الصارمة كلية والتأمل

الواعي الذي يتداخل مع نشاطه المثمر والذي هو أشبه بالنشاط الغريزي. وفي الحقيقة مفروض فيه بأن يحظى بالحماية من مثل هذا التأمل نظرا لأن منتجاته يمكن وحسب أن تتلوث وتفسد بمثل هذا الوعي. ومن وجهة النظر هذه فإن العمل الفني جرى اعتباره على أنه نتاج (الألمعية) و(العبقرية)، وإن العنصر الطبيعي في الألمعة والعبقرية قد تأكد بصفة خاصة. وبشكل ما وعلى نحو حق فإنه لما كانت الألمعية هي ذات طابع مخصوص وكانت العبقرية هي اقتدار كلي، فإن الإنسان ليست لديه القدرة على أن يمنحهما لنفسه على نحو خارجي وببساطة من خلال نشاطه الواعي الذاتي الخالص. وعن هذا الموضوع سوف نتكلم باستفاضة أكبر فيما بعد. (القسم الأول، الفصل الثالث، الفقرة ج.)

هنا نحن لسنا محتاجين إلا إلى أن نذكر الجانب المزيف لهذه النظرة، ألا وهو أنه في الإنتاج الفني فإن الوعي الكلي لنشاط الفنان الخاص لا يُعد وحسب أنه من سقط المتاع، بل إنه حتى ضار. وفي هذه الحالة فإن الانتاج عن طريق الألمعية والعقوبة لا يبدو إلا على أنه (حالة)، وبصفة خاصة، هو حالة خاصة (بالإلهام). وبالنسبة لهذه الحالة فإنه يقال إن العبقرية تستثار في جانب منها من ناحية الموضوع، وفي جانب آخر فإنها تستطيع أن تنقل ذاتها فيه من خلال هواها، وهي سيرورة فيها بعد كل شئ نجد أن الخدمات الحسنة لقنينة الشمبانيا لا يجري نسيانها. وفي ألمانيا فإن هذه الفكرة أصبحت سائدة في حقبة ما يسمى (حقبة العبقرية) التي أوجدتها منتجات جوته الشعرية الأولى ثم تدعمت بشيلر. وفي أعمالنا الأولى[1] نجد أنهما قد انطلقا بجدارة، وقد نحَّيا جانبا كل القواعد ثم اختلفا؛ لقد اشتغلا عمدا ضد هذه القواعد ومن ثم فاقا كل الكتاب الآخرين. وعلى أي حال، لن أخوض أكثر في أشكال

١. من أجل المزيد من مناقشة هذه المسائل انظر القسم الأول، الفصل الثالث، الفقرة ١١ وكذلك الفصول الخاصة بالشعر العربي ونهاية الشكل الرومانسي للفن.

الاضطراب الملتبسة التي كانت سائدة بشأن مفهوم الإلهام والعبقوية، والذي يسود حتى اليوم عن الهيمنة الكلية للإلهام على هذا النحو. وما هو جوهري أن نقرر الرأي الذي يذهب إلى أنه حتى لو كانت ألمعية الفنان وعبقريته فيهما عنصر طبيعي، إلا أن هذا العنصر مع هذا يتطلب من الناحية الجوهرية تطوراً من خلال الفكر والتأمل بالنسبة لحالة إنتاجيته، ومن خلال الممارسة والمهارة في الإنتاج ذلك أنه بصرف النظر عن أي شئ آخر، فإن مَلْمَحاً رئيسيا للإنتاج الفني هو شغل خارجي، نظرا لأن العمل الفني له جانب تقني محض يمتد إلى الحرفة وخاصة في العمارة والنحت، وإن كان بدرجة أقل في فن التصوير والموسيقى وأقلها جميعًا في الشعر. إن البراعة في التقنية لا يساعدها أي إلهام، لكن الذي يساعدها وحسب هو التأمل والصنعة والممارسة. لكن بالنسبة لهذه البراعة فإن الفنان يضطر إلى أن يمتلكها لكي يسيطر على مادته الخارجية ولا تبلعه وتستغرقه، إنها مادة حرونة مستعصية غير طيعة.

والآن فإن ما هو أبعد من هذا هو أنه كلما ارتفعت قامة الفنان ومكانته فإنه يجب عليه على نحو أكثر عمقا أن يعرض أعماق القلب والروح؛ وهذه الأعماق لا تجري معرفتها على نحو مباشر ولكن لا يجب الغوص في غورها إلا من خلال توجيه روح الفنان الخاص إلى العالم الباطني والخارجي. وهكذا، مرة أخرى، إن الأمر هو الدراسة التي بها يحمل الفنان هذا المحتوى إلى وعيه ويكتسب مادة تصوراته ومحتواها.

وبطبيعة الحال في هذا المضمار فإن فنان من الفنون يحتاج إلى المزيد عن الآخر بالنسبة للوعي بمثل هذا المحتوى ومعرفته. والموسيقى—على سبيل المثال— التي لا تُعني إلا وحسب بالتحرك غير المحدد على نحو كامل للروح الباطني والأصوات كما لو كانت مشاعر بدون فكر وهي تحتاج إلى القليل أو لا تحتاج لأي مادة

روحية مماثلة في الوعي. ولهذا فإن الألمعية الموسيقية تعلن عن نفسها في معظم الحالات على نحو مبكر جداً في فترة الشباب[1] عندما تكون الرأس خاوية والقلب لم يتحرك إلا قليلا، وهي يمكن أحيانا أن تحصل على ذروة رائعة جدا قبل أن يكون للروح والحياة تجربة لذاتيهما. ويكفي في هذا في الغالب، بعد كل شئ أننا نرى فورة عظيمة لغاية في التأليف والداء الموسيقين المصاحبين بعقم الروح والطابع.

وفي الشعر —من جهة أخرى— نجد الأمر مختلفا تمامًا. ففيه نجد أن الكل متوقف على العرض، امتلاء المحتوى والفكر، للإنسان، لأعمق مصالحه، وللقوى التي تحركه؛ ولهذا إن الروح والقلب يجب أن يكونا مثقفين بالحياة والتجربة والتأمل على نحو غني وعميق قبل أن تظهر العبقرية للوجود أي شئ ناضج وذي قيمة شديدة ويكون كاملا في ذاته. إن المنتجات الأولى لجوته وشيلر غير ناضجة، أجل بل هي حافلة بالقسوة والبربرية وهذا بسبب الرعب. وهذه الظاهرة نجد في معظمها كتلة هائلة من العناصر من خلال ما هو نثري، وهو من جانب بارد ومسطح، وهو يتحدث أساسا ضد الرأي العام من أن الإلهام مرتبط بالتوهج ومرحلة الشباب. ولم يحدث إلا في مرحلة الرجولة أن هاتين العبقريتين، شاعرينا القوميين، يمكننا القول إنهما أول من وهبا بلدنا الأعمال الشعرية وزودانا بأعمال عميقة جوهرية هي نتاج الإلهام الحق، ولا يقل إنجازهما في الشكل عن الكمال؛ تمامًا كما حدث لهوميروس في عمره المتقدم كان ملهما وأنتج أغانيه التي لا تموت إطلاقا.

(ج) وهناك رأي ثالث يخص فكرة العمل الفني باعتباره نتاج النشاط الإنساني يشير إلى مكانة العمل

١. ربما كان هيجل يفكر في موزارت وكان يمكنه أن يذكر مندلسون لكنه كان في حالة عماء بالنسبة للمؤلفين المعاصرين على نحو ما حدث بالنسبة للآخرين وربما كانوا على هذا النحو.

الفني في العلاقة بالظواهر الخارجية للطبيعة. هنا نجد أن الطريقة العادية للنظر إلى الأشياء تأخذ بسهولة بفكرة أن الإنتاج الفني الإنساني يكون أدنى من نتاج الطبيعة، ذلك أن العمل الفني ليس فيه شعور في ذاته وليس من خلال الارتقاء به، منظور إليه كموضوع خارجي، يعد ميتا، لكننا معتادون على تقييم الحي إلى أعلى من الميت. إن كون العمل الفني ليست له حياة وحركة في ذاته أمر مسلم به. إن ما هو حي في الطبيعة، في داخلها وفي خارجها، هو عَضْوَنَة ترقي بمقتضى شئ غرضي في كل أدق أجزائها، بينما العمل الفني يحرز مظهر الحياة وحسب على سطحه؛ وفي الداخل نجد الحجر العادي، أو الخشب وقماش اللوحة، أو—كما في الشعر—فكرة يجري التعبير عنها في الحديث والحروف. لكن هذا الجانب—الوجود الخارجي—ليس هو ما يجعل عملا ما منتجا من الفن الجميل؛ إن العمل الفني لا يكون عملا فنيا إلا لأنه ينبع من الروح، وهو الآن يمت إلى أرض الروح؛ وهو قد تلقى تعميده مما هو روحي ولا يطرح إلا ما قد تشكل في تناغم مع الروح. إن الاهتمام الإنساني، القيمة الروحية التي تمتلكها حادثة، شخصية فردية، فعل في تعقده وظهوره، هذه القيمة يجري استيعابها في العمل الفني وتشع على نحو أكثر صفاء وأكثر شفافية عما هو ممكن عن أساس الأشياء غير الفنية الأخرى ولهذا يقف العمل الفني في مصاف أعلى من أي عمل طبيعي لم يتخذ هذه الرحلة من خلال الروح. وعلى سبيل المثال، استنادا إلى الشعور والاستبصار الذي به تتأتى للمنظر الطبيعي أن يمثل في الرسم، هذا العمل للروح يتطلب مكانة أسمى من مجرد المنظر الطبيعي. ذلك أن كل ما هو روحي هو أفضل من أي نتاج للطبيعة. وبجانب هذا لا يوجد شئ طبيعي يمكنه—مثل الفن—أن يعرض المثال الإلهي.

والآن إن ما ترسمه الروح من منابعها الباطنية الخاصة في الأعمال الفنية إنما تسبغ عليها الدوام في وجودها الخارجي أيضا؛ ومن جهة أخرى فإن الشئ الحي الفردي في الطبيعة هو شئ وقتي متلاش متغير في المظهر الخارجي، بينما العمل الفني يستمر حتى إذا لم يكن مجرد دوام مما يشكل انبثاقه الأصيل متفوقا على الواقع الطبيعي، وذلك أنه جعل الإلهام الروحي جليا.

ومع هذا فإن هذه المكانة الأسمى للعمل الفني توضع موضع التساؤل من جانب فكرة أخرى متضمنة شائعة. ذلك أن الطبيعة ومنتجاتها، كما يقال، هي من عمل (الله)، وقد خلقتها خيريته وحكمته، بينما الإنتاج الفني هو عمل إنساني محض، وقد صنعته الأيدي البشرية بمقتضى الاستبصار الإنساني، وفي هذا التناقض بين الإنتاج الطبيعي باعتباره خلقا إلهيا والنشاط الإنساني كمجرد شئ متناه يكمن على نحو مباشر في سوء الفهم من أن (الله) لا يعمل عمله في الناس ومن خلال الناس أصلا، وأنه يقصر وحسب مجال نشاطه على الطبيعة وحدها. إن هذا الرأي الزائف يجب رفضه رفضا مطلقا إذا كان علينا أن ننفذ إلى الطبيعة الحقة للفن. وفي الحقيقة، ضد هذه النظرة يجب أن نتمسك بالعكس، ألا وهو إن (الله) يجري تقديسه مما يفعله الروح على نحو أكبر مما هو من جانب منتجات الطبيعة وتشكيلاتها. ذلك أنه لا يوجد شئ إلهي وحسب في الإنسان، بل إن ما هو إلهي يكون فعالا في الإنسان على نحو ملائم لوجود (الله) على نحو مختلف تمامًا وطريقة أسمى عما في الطبيعة، إن (الله) وفي الإنسان وحده نجد الوسيط الذي من خلاله يمر ما هو إلهي يكون له شكل الروح الفعالة الذاتية الانتاج؛ لكن هذا الوسيط في الطبيعة هو اللاشعوري والحسي والخارجي الذي يأتي في الدرك الأسفل من الوعي من ناحية القيمة. والآن في الإنتاج الفني فإن (الله) يكون فعالا شأنه في هذا

شأنه في ظواهر الطبيعة؛ لكن (الإلهي) وهو يُكَشِّف ذاته في العمل الفني يكون قد تولد من الروح، ومن ثم قد اكتسب منفذا ممتدا ملائما لوجوده، بينما مجرد الوجود (هناك) في الإحساس غير الواعي بالطبيعة ليس حالة ظهور ملائمة لما هو (إلهي).

(د) الآن وقد عرفنا أن العمل الفني قد صنعه الإنسان باعتباره إبداع الروح فإنه ينشأ سؤال أخير، وذلك كي نخلص إلى نتيجة أعمق من (المناقشة) السابقة، ألا وهو: ما هي (حاجة) الإنسان لانتاج أعمال فنية؟ من جهة فإن هذا النتاج قد يُعَدُّ على أنه مجرد لعب للصدفة والخيالات والتي يمكن بالمثل تمامًا أن ندعها وحدها ونحن نتابعها؛ فيمكن القول إن هناك وسيلة أخرى وحتى أفضل لتحقيق ما يستهدفه الفن وأن الإنسان لا تزال لديه اهتمامات أكثر أهمية عما لدى الفن من قدرة على إشباعها. ومن جهة اخرى، مهما يكن الأمر، يبدو أن الفن ينطلق من دافع أسمى ليشبع احتياجات أسمى—أحيانا إننا بحاجة إلى الأسمى والمطلق نظرا لأن هذا يرتبط بأكثر النظرات كلية للحياة والمصالح الدينية للحقب والشعوب كلها—إن هذا التساؤل عن الحاجة غير الْعَرَضِّية بل الحاجة المطلقة للفن، لا نستطيع أن نجيب عنه بعد على نحو كامل، لأنه أكثر عينية من جوانب يمكن الاستغناء عنها في هذه المرحلة. لهذا يجب أن نقنع أنفسنا في الوقت الراهن بأن نكتفي بطرح النقاط التالية.

إن الحاجة الكلية والمطلقة التي ينبع منها الفن (في جانبه الشكلي) أصلها كامن في حقيقة أن الإنسان هو وعي (مفكر)، أي أن الإنسان يستخرج من نفسه ويطرح (أمام نفسه) ما هو عليه وأي شئ آخر يكون عليه والأشياء في الطبيعة هي وحسب (مباشرة) و(مفردة)، بينما الإنسان كروح (يضاعف) نفسه في الآتي: (١) إنه (يكون) كما هي الأشياء في الطبيعة تكون، ولكنه (٢) هو على نحو أكثر (من أجل)

نفسه؛ إنه يرى نفسه، ويعرض نفسه على نفسه؛ إنه يفكر، وعلى قوة هذه الفعالية يطرح نفسه وبهذا يكون روحًا. والإنسان بهذا الوعي بنفسه يكتسب بطريقتين: (أولا، نظريا)، طالما أنه باطنيا يجب أن يحمل نفسه إلى وعيه الخاص، مع ما يحرك ويثير ويضغط في صورة البشري؛ وبصفة عامة يجب أن يرى نفسه ويعرض نفسه أمام نفسه، ويُثَبِّت أمام نفسه ما يجده تفكيره باعتباره ماهيته، ويدرك نفسه وحده بالمثل فيما يستخلصه من نفسه وما يكتسبه من خارج نفسه. (ثانيا)، إن الإنسان يطرح نفسه أمام نفسه بالنشاط (العملي)، نظرا لأن لديه الدافع، فيما يُعْطى له مباشرة، فيما هو ماثل أمامه خارجيا، ينتج نفسه، وبالتالي بشكل مماثل ليدرك نفسه. وهذا الغرض إنما يحقق بتغيير الأشياء الخارجية أينما يطبع خاتم وجوده الباطني وفيما يجد الآن ثانية خصائصه الخاصة. والإنسان يفعل هذا، وهو ذات حرة، لكي يشلح العالم الخارجي من غربته الحرون ولكي لا يستمتع في شكل الأشياء إلا بالتحقق الخارجي لنفسه. وحتى إذا كان الدافع الأول لدى الطفل يتضمن هذا التبديل العملي للأشياء الخارجية فإن الغلام يقذف الأحجار في النهر وهو الآن يتعجب من الدوائر المرتسمة في الماء كأثر فيه يكتسب حدسا بشئ هو من فعله هو. وهذه الحاجة تسرى خلال أشد الظواهر تنوعا حتى تلك الحالة من الإنتاج الذاتي في الأشياء الخارجية والماثلة في العمل الفني. وليس بالأشياء الخارجية وحدها يشرع الإنسان على هذا النحو، بل لا يقل الأمر بالنسبة لنفسه، بالنسبة لشخصه الطبيعي الخاص والذي لا يتركه على حاله كما يجده؛ بل إنه يغيره عمداً، وهذا هو السبب في الارتداء والزينة، حتى لو كانت همجية بلا ذوق ومشوهة بشكل كامل أو حتى مؤذية مثل دهس قدم السيدات الصينيات، أو صلم الآذان والشفاه. وذلك أنه بين الشعب المتحضر وحده فإن تغيير الشكل والسلوك وكل نوع وحالة خاصتين بالتعبير الخارجي إنما تنطلقان من التطور الروحي.

وإن الله يجري تقديسه مما يفعله الروح على نحو أكبر مما هو من جانب منتجات الطبيعة وتشكيلاتها ذلك أنه لا يوجد شئ إلهي وحسب في الإنسان بل إن ما هو إلهي يكون فعالا في الإنسان على نحو ملائم لوجود الله على نحو مختلف تمامًا وطريقة أسمى عما في الطبيعة إن (الله) وفي الإنسان ذلك نجد الوسيط الذي من خلاله يتم ما هو إلهي يكون له.

إن الحاجة الكلية للفن —كما يمكننا القول— هي الاحتياج العقلي للإنسان إلى أن يرفع العالم الباطني والخارجي إلى وعيه الروحي كموضوع فيه يتبين ثانية نفسه الخاصة. إن الحاجة إلى هذه الحرية الروحية إنما يشبعها من جهة من الداخل بأن يجعل ما بداخله واضحاً أمام نفسه، ولكن بالمثل بأن يعطي وجودا خارجيا لهذه النفس الواضحة، وهكذا في هذه المضاعفة لنفسه بأن يحمل ما فيه إلى أن يكون في مرمى البصر والمعرفة لنفسه وللآخرين. وهذه هي العقلانية الحرة للإنسان التي فيها فإن الأداء والمعرفة وكذلك الفن يكون لها أساسها ومنبعها الضروري. إن الاحتياج الخاص للفن —مهما يكن الأمر— بالتمايز عن الفعل الآخر السياسي والأخلاقي، عن التصوير الديني والمعرفة العلمية هو مسألة سوف نتبينها فيما بعد (في المدخل، القسم الأول).

(ب) العمل الفني الذي يجرى استيعابه من خلال حواس الإنسان هو مستمد من المجال الحسي.

لقد ذهبنا بعيدا في أن نرى في العمل الفني الجانب الذي يكون قد تم من جانب الإنسان. وعينا الآن أن ننتقل إلى خاصيته الثانية، ألا وهي أنه يجري إنتاجه من أجل أن تستوعبه (حواس) الإنسان ومن ثم فهو بشكل أو آخر مستمد من المجال الحسي.

(أ) هذا التأمل أدى إلى أن يتبدى اعتبار يرى أن العمل الفني مقصود به أن يستثير الشعور، وخاصة الشعور الذي يلائمنا، الشعور السَّار. وفي هذا الصدد

فإن بحث العمل الفني قد تحول إلى أن يكون بحثا في المشاعر، ومن ثم ينطرح التساؤل: "ما هي المشاعر التي يجب أن يستثيرها الفن، الخوف مثلا والشفقة؟ ولكن كيف يكون هذا مقبولا، كيف يستطيع تناول سوء الحظ أن يكون قادرا على إحداث الإشباع؟ إن التكامل في هذه الأسطر يرجع بصفة خاصة إلى زمن موسى مندلسون[1] والكثير من هذه المناقشة يمكن أن نجدها في كتاباته. ومع هذا فإن مثل هذا البحث لم يشتط بعيدا، لأن الشعور هو المنطقة المعتمة غير المحددة من الروح؛ وإن ما يجري استشعاره يجري تغليفه في شكل أشد الذاتية فردية وتجريدا، ومن ثم فإن الاختلافات بين المشاعر هي أيضا تجريدية على نحو تام، وهي ليست اختلافات في الشئ ذاته. فعلى سبيل المثال فإن الخوف والقلق والذعر والرعب هي بالطبع تكيفات أبعد لشعور واحد ومن النوع نفسه، في حالة الخوف— مثلا—فإن سعينا يكون حاضرا فيه يكون للإنسان اهتمام، ولكن في الوقت نفسه يرى دنو السلبي وهو يهدد ما هو مهتم به، والآن إنه يجد مباشرة في نفسه الاهتمام وما هو سلبي، الاثنين على أنهما عاطفتان متناقضتان لذاتيته. لكن مثل هذا الخوف لا يستطيع من ذاته أن يكون شرطا لأي محتوى؟ بل الأمر بالعكس، إنه قادر على أن يتلقى في ذاته المحتويات الأكثر تباينا وتناقضا[2] إن الشعور على هذا النحو هو شكل أجوف تمامًا من التأثر الذاتي. وبطبيعة الحال فإن هذا الشكل يمكن أن يكون متعددا في ذاته، على أنه الأمل، الفرح، اللذة؛ ومرة أخرى في هذا التنوع فإنه يمكن أن يضم محتويات مختلفة، حيث يوجد شعور بالعدالة، شعور أخلاقي، شعور ديني حافل بالجلالة،

---

١. فيلسوف ألماني (١٧٢٩ - ١٧٨٦). يمكن الرجوع إلى كتاب صدر بالإنجليزية عام ١٩٩٧ بعنوان (كتابات فلسفية) وفيه آراءه الفلسفية في بواكيرها بجانب آرائه في علم الجمال (المترجم).

٢. "يمكنك أن تكون خائفا من كل أنواع الأشياء، لكن كونك خائفا لا يحدد ما أنت خائف منه" (ملاحظة من بوزنكيت).

الخ. ولكن حقيقة أن مثل هذا المحتوى (مثلا: العدالة) يكون ماثلا في أشكال مختلفة للشعور (مثلا: الأمل أو الأسى) ليس كافيا لأن يبرز إلى النور طبيعته الماهوية والخاصة. إن الشعور يظل حالة انفعالية ذاتية خالصة للعقل الذي فيه يتلاشى الشئ العيني، ويتعانق في دائرة من التجريد الأعظم[1] وبالتالي فإن فحص المشاعر التي يبتعثها الفن أو يفترض أن يبعثها لا يستطيع أن تتجاوز الضبابية الملتبسة، إنها دراسة تتجرد بدقة من المحتوى الحق وماهيتها ومفهومها العينين. ذلك أن التأمل في (الشعور) إنما يكتفي بِرَدِّ الفعل الانفعالي الذاتي في الشخص المحدد الجزئي، بدل الانغمار في الشئ المطروح، أي في العمل الفني، مُنقباً في أعماقه، وبالإضافة يتخلى عن مجرد الذاتية وأحوالها. ولكن في حالة الشعور فإن هذه الذاتية الجوفاء ذاتها التي هي ليست إلا استبقاء بل هي الشئ الرئيسي، وهذا هو السبب أن الناس مغرمون بأن تكون لهم مشاعر. ولكن هذا أيضا هو السبب في أن دراسة لهذا النوع تصبح متعبة من جراء عدم تحدديتها وخوائها وغير محبوبة من جراء تركيزها على الجزئيات الذاتية الدقيقة.

(ب) ولكن لما كان العمل الفني ليس المقصود به— على نحو ما يمكن افتراضه—بصفة عامة محض أن يستثير المشاعر. (ففي تلك الحالة يمكن أن يكون له هذا الهدف بصفة عامة بدون أي اختلاف نوعي، مع الخطابة، الكتابة التاريخية، التثقيف الديني، الخ، ولكن يفعل هذا وحسب طالما أنه جميل، والتأمل في الجميل يركز على فكرة البحث عن (شعور) خاص للجميل، ويجد (إحساسا) خاصا للجمال. وفي هذا المسعى فإنه سرعان ما يبدو أن مثل هذا الإحساس ليس غريزة عمياء، أحكمت صنعها بصراحة الطبيعة، وهي قادرة

[1]. هذا الشئ غامض، لكن ربما يكون المعنى هو أن الأخلاق، العدالة، الخ تختفي عندما تشتبك في دائرة من شعوري الخاص الذي هو تجريدي أو يجري تعريفه على نحو غير دقيق بالمقارنة مع ما هو عيني خاص بهذه الأمور.

منذ البداية في ذاتها وبذاتها لتمييز الجمال ومن ثم فإن التهذيب مطلوب لهذا الإحساس، وإن الإحساس المهذب للجمال يسمى (الذوق) والذي رغم الاستيعاب المهذب واكتشاف الجمال يُفْترض فيه أن يظل في هيأة الشعور المباشر. ولقد سبق لنا أن عرجنا إلى موضوع هو كيف اتخذت النظريات التجريدية على عاتقها أن تهذب مثل هذا الإحساس الخاص بالذوق وكيف تظل هي خارجية وأحادية الجانب. وإن النقد في وقت هذه الآراء كان من جهة ضعيفا بالنسبة للمبادئ الكلية؛ ومن جهة أخرى باعتبار النقد نقدا جزئيا للأعمال الفنية المفردة فإنه لا يستهدف شيئاً أقل من تأسيس حُلَمْ أكثر تحديدا ـــ أدوات لجعل وجود واحد لا يكون غير متاح بعد ـــ عن دفع تربية الذوق بالأحرى بصفة عامة. وهكذا فإن هذه التربية بالمثل لا تبعد عما هو بالأحرى ضبابي ملتبس وهي لا تعمل ـــ من خلال التأمل ـــ إلا لإلهاب الشعور، كإحساس بالجمال، حتى أنها تستطيع الآن أن تجد الجمال أينما وكيفما توجد ومع هذا فإن أعماق الأمر يظل كتابا مغلقا مختوما أمام التذوق، نظرا لأن هذه الأعمال لا تتطلب وحسب الإحساسية والتأملات التجريدية، بل تتطلب أيضا كلية العقل وصلابة الروح بينما الذوق ليس موجها إلا إلى السطح الخارجي الذي تلعب عليه المشاعر وحيث المبادئ الأحادية الجانب قد تنطلق على أنها صادقة. وبالتالي، مهما يكن الأمر فإن ما يُسَّمى (الذوق الحسن) يصاب بالذعر إزاء التأثيرات الأعمق (للفن) وهي تكون صامتة عندما يوضع الشئ المتطور موضع التساؤل وتختفي الأمور الخارجية والأمور العرضية. وذلك أنه عندما تنكشف العواطف العظيمة والحركات الخاصة بنفس عميقة لا يعود هناك موضع للتساؤل عن التمايزات الأكثر رهافة للذوق وانشغاله المتحذلق بالتفاصيل الجزئية. إن التذوق يستشعر القفز بخطى واسعة على مثل هذه الأرض ويتقهقر إزاء قوتها ويجد المكان ملائما لذاته ولا يعرف ماذا يفعل بنفسه.

(ج) لهذا السبب فإن دراسة الأعمال الفنية قد كفَّتْ عن أن نعتبر الاحتفاظ بموضوع النظر مجرد تهذيب الذوق او تربيته ولا يقترح إلا عرض الذوق وبأن (الخبير) قد حل محل رجل الذوق أو قاضي الذوق الفني. وإن الجانب الإيجابي في الخبير، طالما أن هذا الجانب يهتم بالتعرف الشامل بالمسح الكلي للطابع الفردي لعمل فني فإنه قد سبق لنا أن ذكرناه كأمر ضروري لدراسة الفن. وذلك لأنه بمقتضى طبيعة العمل الفني المادية والفردية معا فإنه ينطلق من الناحية الجوهرية من الظروف الخاصة لأشد الأنواع تنوعا ومن بينهما أساسا الزمان والمكان لظهوره، ثم التفردية النوعية للفنان وفوق كل شئ التطور التقني لفنه. وإن التنبه لكل هذه الجوانب هو أمر لا يمكن الاستغناء عنه من أجل التبصُّر المتميز والشامل والتعرف على العمل الفني، وفي الحقيقة من أجل الاستمتاع به؛ ومع هذه الأمور تكون الخبرة منشغلة أساسا وما تحققه بهذه الطريقة يجب تقبله بمنتهى الشكر والعرفان. والآن، بينما يكون مثل هذا التفحص مما يُعَدُ بحق شيئا جوهريا، فإنه يمكن ألا يؤخذ به على أنه العنصر الوحيد والفائق في العلاقة التي تتخذها الروح مع عمل فني، ومع الفن بصفة عامة. وذلك أن الخبرة، وهي لها آثارها الجانبية، قد تقتصر على التعرف على الجوانب الخارجية الخالصة، التقنية، التاريخية، الخ، وربما لا يكون لديها سوى لمحة بسيطة عن الطبيعة الحقة للعمل الفني، أو حتى لا تعرف شيئا على الإطلاق؛ وفي الحقيقة يمكن حتى أن تسيئ تقدير قيمة الدراسات الأعمق بالمقارنة مع المعلومات الإيجابية الخالصة والتقنية والتاريخية. ومع هذا فإن الخبرة إذا كانت من نوع أصيل فإنها هي نفسها تسعى على الأقل إلى أسس خاصة ومعلومات، ومن أجل حكم معقول به تستطيع بعد كل شئ أن تقوم بتمييز أكثر إحكاما للجوانب المختلفة للعمل الفني، حتى ولو كان على نحو خارجي جزئي، وتقييم هذه الجوانب.

(د) وبعد هذه الملاحظات عن حالات الدراسة المرتبطة بذلك الجانب للعمل الفني الذي هو بذاته عمل حسي تعطي علاقة جوهرية للناس كأشياء فإننا نقترح الآن أن نتناول هذا الجانب في طريقته الخاصة بالنسبة للفن ذاته ألا وهو(١) بالنسبة للعمل الفني كشئ، و(٢) بالنسبة لذاتية الفنان وعبقريته وألمعيته الخ، ومع هذا بدون تدخلنا فيما هو في هذا السياق لا ينطلق إلا من معرفة الفن في ماهيته الكلية. فهنا لا نكون بعد حقا واقفين على أساس وأرض علميين، إننا لا نزال وحسب في إطار التأملات الخارجية.

(١) وبطبيعة الحال فإن العمل الفني يطرح نفسه للاستعاب الحسي. إنه مطروح للشعور الحسي الخارجي أو الباطني للحدس الحسي والأفكار، تمامًا مثل الطبيعة سواء كانت طبيعة خارجية تحيط بنا أو طبيعتنا الحساسة الخاصة داخلنا. وبعد كل شئ، فإن الحديث—مثلا— يمكن أن يتوجه إلى الأفكار والمشاعر الحسية. ومع هذا فإن العمل الفني باعتباره موضوعا حسيا ليس وحسب مجرد استيعاب (حسي)؛ إن قوامه هو من نوع خاص هو أنه رغم أنه حسي فإنه من الناحية الجوهرية في الوقت نفسه مطروح للاستيعاب (الروحي)؛ والروح مقصود به أن يتأثر به ويجد بعض الإشباع فيه.

والآن فإن حقيقة أن هذا هو ما يكون العمل الفني مقصوداً أن يجري شرحه في التو وهو أنه ليس بأي حال من الأحوال نتاجا طبيعيا أو أن له في جانبه الطبيعي حيوية طبيعية، ما إذا كان العمل الطبيعي مفروض فيه أن يكون له قيمة أعلى أو أدنى من أن يكون (مجرد) عمل فني، على نحو ما يجري غالبا اعتباره بمعنى منخفض القيمة.

ذلك أن العنصر الحسي في عمل فني يجب أن يكون هناك وحسب طالما أنه يوجد من أجل الروح الإنساني، بصرف النظر عن وجوده المستقل كموضوع حسي.

ولو نحن فحصنا بدقة أكبر بأي طريقة يكون ما هو حسي موجودا (هناك) من أجل الإنسان فإننا نجد ما هو حسي يمكن أن يرتبط بعدة طرق بالروح.

(١، ١) إن أفقر حالة للاستيعاب، أقلها ملاءمة للروح هي الاستيعاب الحسي الخالص. إنها تقوم في المقام الأول بالتطلع والاستماع والاستشعار وحسب الخ على نحو ما يحدث في ساعات الراحة الروحية (وفي الحقيقة للعديد من الناس في أي وقت) فإنه يمكن أن يكون تسلية نتعجب منها بدون تفكير، مجرد الاستماع هنا والتطلع من حولنا هناك، وما إلى ذلك. إن الروح لا يتوقف عند مجرد استيعاب العالم الخارجي بالبصر والسمع؛ إن الروح يحوله إلى موضوع لوجوده الباطني الذي هو حينئذ ذاته مدفوع مرة أخرى في شكل الإحساسية، ليحقق ذاته في الأشياء، ويربط ذاته بالنسبة لهم على أنه (رغبة). وفي هذه العلاقة الاشتهائية بالعالم الخارجي فإن الإنسان باعتباره فردا حسيا يواجه الأشياء على أنها جزئية، وبالمثل فإنه لا يحول عقله إليها كمفكر مع المقولات الكلية؛ وبدلا من هذا، بمقتضى دوافعه ومصالحه المفردة فإنه يربط نفسه بالأشياء والأفراد أنفسهم، وهو يتغلغل فيها باستخدامها واستهلاكها وهو بتضحيته بها يُحْدِث إشباعه الذاتي الخاص. وفي هذه العلاقة السلبية فإن الرغبة لا تقتضي لذاتها وحسب مجرد المظهر السطحي للأشياء الخارجية، بل تقتضي الأشياء ذاتها في وجودها الفيزيائي العيني. وان الرغبة مع مجرد الصدف من الخشب التي قد تستخدمها أو الحيوانات التي تريد أن تأكلها لا يجري إشباعها أو خدمتها. فلا تستطيع الرغبة أن تترك الموضوع يكون قائما في حريته، لأن دافع الرغبة يدفعها إلى مجرد إلغاء هذا الاستقلال وهذه الحرية للأشياء الخارجية، ولكي تُظْهر أنهما موجودان وحسب هناك يجري تدميرهما واستهلاكهما. ولكن الشخص أيضا في الوقت نفسه وقد انحصر في الفردي مقيدا وفي المصالح التافهة

لرغبته لا يكون حرا بالتالي في ذاته، نظرا لأنه ليس مُحَدَّدا بالكلية والعقلانية الكليتين لإرادته كما أنه ليس حرا بالنسبة للعالم الخارجي، لأن الرغبة تظل مُحَدَّدة جوهريا بالأشياء الخارجية وتكون مرتبطة بها.

والآن إن هذه العلاقة بالرغبة ليست هي الرغبة التي فيها يخلص الإنسان للعمل الفني. إنه يتركه حرا كموضوع ليوجد حسب جدارته؛ إنه يرتبط به بدون رغبة، كموضوع هو من أجل الجانب التأملي للروح وحده. وبالتالي فإن العمل الفني رغم أن له وجودا حسيا، لا يتطلب في هذا المقام وجودا عينيا حسيا وحياة طبيعية؛ في الحقيقة إنه ينبغي عليه ألا يظل على هذا الصعيد، فيرى أن المقصود به أن يشبع المصالح الروحية الخالصة ويستبعد كل الرغبة من ذاته. ومن ثم فإن من الحق أن الرغبة العملية تُقَدِّر الأشياء المفردة العضوية وغير العضوية في الطبيعة والتي يمكن أن تفيد غرضها، بدرجة أعلى من الأعمال الفنية التي تظهر نفسها على أنها غير مفيدة لخدمتها ولا يتم الاستمتاع بها إلا من الأشكال الأخرى للروح.

(٢ - ١) إن هناك طريقة أخرى فيها أن ما هو مائل خارجيا يمكن أن يكون (من أجل) الروح، هو — في تناقض مع الإدراك — الحسي الجزئي والرغبة العملية — العلاقة النظرية الخالصة (بالفكر). إن الدراسة النظرية للأشياء ليست مهتمة باستهلاكها في فرديتها وإشباع نفسها وطرح نفسها حسيا عن طريقها، ولكن للتأتي إلى معرفتها في (كليتها)، وتبين ماهيتها الباطنية وقانونها، وتصورها بمقتضى (مفهومها). لهذا فإن الاهتمام النظري يدحض الأشياء الجزئية وحدها وينسحب منها باعتبارها جزئيات حسية، نظراً لأن هذه النزعة الجزئية أو الفردية ليست هي ما يحاول الفكر أن يدرسه ذلك أن التفكير العقلي لا يمت إلى الشخص الفرد على نحو ما تفعله الرغبات، ولكن بالنسبة له في الوقت نفسه كشئ كلي مغروس. وطالما أن الإنسان

يربط نفسه بالأشياء بمقتضى كليته، فإن عقله الكلي هو الذي يسعى إلى أن يجد نفسه في الطبيعة وبالتالي ليعيد تأسيس الماهية الباطنية للأشياء والتي الوجود الحسي ـــرغم أن تلك الماهية هي أساسه لا يستطيع في التو أن يظهره. وهذا الاهتمام النظري الذي هو إشباعه هو عمل العلم، فإن الفن لا يشارك فيه على أي حال في هذا الشكل العلمي، كما أنه لا يطرح السبب العام مع دوافع الرغبات العلمية الخالصة. وبطبيعة الحال فإن العلم يستطيع أن يبدأ من الحسي في تفرده الجزئي ويمتلك فكرة عن كيف تأتي لهذا الشئ الجزئي أن يكون هناك في لونه الجزئي وشكله وحجمه الخ. ومع هذا في تلك الحالة فإن هذا الشئ الحسي المعزول ليس لديه ما يُحَمِّله أكثر على الروح، طالما أن الفكر يتوجه مباشرة إلى الكلي، إلى القانون، إلى فكرة الشئ ومفهومه، وعلى هذا فإنه لا يكتفي بأن يدير ظهره للشئ في فرديته المباشرة، بل إنه يحوله ويبدله من الداخل؛ فمن شئ حسي عيني يُحْدِثُ تجريدا، شيئا يجري التفكير فيه، ومن ثم شيئا يكون من الناحية الماهوية شيئا آخر عما كان عليه هذا الشئ نفسه في مظهره الحسي. وهذا هو ما لا يفعله الاهتمام الفني في تمايز عن العلم. فكما أن العمل الفني يعلن عن نفسه (باعتباره) موضوعا خارجيا في فرديته الحسية وتحدديته المباشرة بالنسبة للون والشكل أو (باعتباره) استبصارا مفردا الخ، نجد أن اهتمام الفن يتقبل هذا أيضا دون أن يشتط بعيدا فيما يجاوز الموضوع المباشر فإنه يواجهه في مسعى لالتقاطـــعلى نحو ما يفعله العلمـــمفهوم هذا الشئ كمفهوم كلي.

وعن الاهتمام العملي بالرغبة يتميز الاهتمام بالفن بحقيقة هي أنه يدع موضوعه يتثبت على نحو حر ومن خلال جدارته الخاصة، بينما الرغبة تحوله إلى استخدامها الخاص بتدميره. ومن جهة أخرى فإن قدْر الفن يختلف بطريقة عكسية عن القدْر النظري بالفكر

العلمي، نظرا لأنه يبث اهتماما في الشئ في وجوده الفردي ولا يناضل من أجل تغييره إلى فكر كل وإلى مفهوم.

(و) والآن يترتب عن هذا أن الحسي يجب في الحقيقة أن يكون ماثلا في العمل الفني، ولكن لا يجب أن يبدو إلا على أنه سطح وكمظهر خالص للحسّي وذلك أنه في الجانب الحسي للعمل الفن فإن الروح لا يبحث عن الكيان المادي العيني للعمل الفني أو الاكتمال والتطور الباطنيين التجريبيين للعضوية التي تطالب بها الرغبة لا الفكر الكلي والمثالي المحض. إن ما يريده هو الحضوز الحسي الذي يجب في الحقيقة أن يظل حسيا، ولكن متحرر من الأسافين أو الدعامات لطبيعته المادية الخالصة. ولهذا فإن الجانب الحسي للعمل الفني بالمقارنة مع الوجود المباشر للأشياء في الطبيعة يرقى إلى مظهر خالص، والعمل الفني يقع في (المنتصف) بين الحسية المباشرة والفكر المثالي. إنه (ليس بَعْد) فكرا خالصا، ولكن، رغم حسّيته (لا يعود) موجودا ماديا خالصا بالمثل، مثل الأحجار والنباتات والحياة العضوية؛ بل بالعكس، فإن الحسي في العمل الفني هو ذاته شئ ما مثالي، ولكنه، وهو ليس مثاليا على نحو ما أن الفكر هو مثالي، لايزال في الوقت نفسه موجودا خارجيا كشئ. فإذا ترك الروح الأشياء حرة فإن هذا لايزال بدون الانغمار في وجودها الباطني الجوهري (ذلك لأن الروح وهو يفعل هذا فإن الأشياء تكف تمامًا عن أن توجد بالنسبة للروح خارجيا كأفراد)، إذن فإن هذا المظهر الخالص للحسي يطرح نفسه للروح من الخارج كشكل، كمظهر، أو على أنه إعلان جهورى للأشياء وبالتالي فإن الجانب الحسي للفن لا يرتبط إلا بالحاستين النظريتين وحدهما وهما حاسة البصر وحاسة السمع، بينما الشم والتذوق واللمس تظل مستبعدة من الاستمتاع بالفن وذلك أن الشم والتذوق واللمس عليها أن تتعامل مع

المادة كمادة ومع صفاتها المحسوسة المباشرة—الشم مع التطاير في الهواء، التذوق مع السيولة المادية للأشياء، واللمس مع الدفء والبرودة والنعومة الخ. ولهذا السبب فإن هذه الحواس لا تستطيع أن يكون لها شأن مع الموضوعات الفنية، والمقصود أن تظل متماسكة مع ذاتها في استقلالها الحقيقي ولا تسمح بأي علاقة حسية (خالصة). وما هو مقبول بالنسبة لهذه الحواس ليس جمال الفن. وهكذا فإن الفن على جانبه الحسي لا ينتج عن عمد إلا ظل عالم من الأشكال والأصوات والمناظر؛ ولا يوجد موضع تمامًا للقول بأننا إذا استدعينا الأعمال الفنية إلى الوجود، فإن ذلك من مجرد العقم وبسبب مقصوريته حتى أن الإنسان لا ينتج شيئا أكثر من سطح الحسي، مجرد (الخطاطية). إن هذه الأشكال والأصوات الحسية تبدو في الفن ليس لمجرد من أجل ذاتها وشكلها المباشر، ولكن بهدف—في هذا الشكل—القدرة على إشباع المصالح الروحية الأسمى، نظرا لأن لها قوة أن تستدعي من كل أعمال الوعي صوتا وصدى في الروح. وبهذه الطريقة فإن الجانب الحسي للفن (يصطبغ بصبغة روحية)، نظرا لأن الروح يبدو في الفن على نحو (حسي).

(ى) ولكن لهذا السبب عينه فإن المنتج الفني لا يوجد إلا إذا اتخذ مساره عبر الروح وأنه قد برز من الفعالية المنتجة الروحية. وهذا يفضي إلى التساؤل الآخر الذي علينا أن نجيب عليه ألا وهو بأي طريقة يكون الجانب الحسي الضروري للفن عاملا في الفنان كفعاليته المنتجة الذاتية—وهذا النوع والطريقة للإنتاج يحتويان في ذاتيهما —كفعالية ذاتية—مجرد الخصائص نفسها التي نجدها موضوعيا ماثلة في العمل الفني؛ وهذا يجب أن يكون فعالية روحية تحتوي في الوقت نفسه عنصر الحساسية والمباشرية. زيادة على ذلك، إنه ليس—من جهة—عملا آليا خالصا، مهارة لا شعورية خالصة في المهارة الحسية أو فعالية صورية بمقتضى قواعد

محددة يجري تعلمها قلبيا، وليس من جهة أخرى— نتاجا علميا ينتقل مما هو حسي إلى الأفكار المجردة والخواطر الفكرية أو يكون فعالا تمامًا في عنصر التفكير الخالص. وفي الإنتاج الفني فإن الجوانب الروحية والحسية يجب أن تكون شيئا واحدا. فعلى سبيل المثال، قد يقترح البعض الشروع في التأليف الشعري أولا من استيعاب الأطروحة المقترحة كفكر نثري ثم وضعها في صور شاعرية وإيقاعية وما إلى ذلك، حتى أن الصورة الآن تكون مُعَلّقة ومتاحة للتأملات التجريدية كزينة وكزخرفة. ولكن مثل هذا الإجراء لا ينتج إلا شعرا سيئا، ففيه سيكون فعالا كأوجه نشاط (منفصلة) بينما الإنتاج الفني لا تكون له مصداقية إلا كوحدة لا تنفصم. وهذه الحالة الأصلية للإنتاج تشكل فعالية التخيل الفني.

إن هذه الفعالية هي العنصر العقلي الذي يوجد كروح وحسب طالما أنها سترجع ذاتها بفعالية إلى الوعي، ومع هذا فإن ما تحمله في داخل ذاتها إنما لا تطرحه أمام ذاتها إلا في الشكل الحسي. ومن ثمّ فإن هذه الفعالية لها محتوى روحي لاتزال تشكله حسيا وذلك وحسب في هذا الكيان الحسي تستطيع أن تكتسب المعرفة الخاصة بالمحتوى ويمكن مقارنة هذا بالعقلية المميزة لإنسان له خبرته في الحياة، أو حتى إنسان سريع الفطنة والإبداع، وهو رغم أنه يعرف تمامًا جدا ما هي أمور الحياة وما هو من الناحية الجوهرية يربط الناس معا وما يحركهم وأي قوة تهيمن عليهم ومع هذا فإنه لم يستوعب هو نفسه هذه المعرفة في قواعد عامة كما أنه لم يعرضها للآخرين في تأملات عامة. إن ما يملأ عقله هو أن كل ما يفعله إنما يجعله واضحا لنفسه وللآخرين في حالات جزئية دائما، حقيقية أو مختلقة، في أمثلة ملائمة، وما إلى ذلك؛ ذلك أنه في أفكاره نجد أن أي شئ أو كل شئ إنما يتشكل في صور عينية، محددة زمانا ومكانا، حتى أنه لا تكون هناك حاجة إلى أسماء

وكل أنواع الظروف الخارجية الأخرى. ومع هذا فإن مثل هذا النوع من التخيل يقوم بالأحرى على تذكر المواقف التي عاشها والتجارب التي استمتع بها بدل أن يكون هذا التخيل ذاته إبداعيا. إن التذكر يحتفظ ويجدد الفردية والحالة الخارجية لمجريات مثل هذه التجارب، بكل ما لها من ظروف مصاحبة، لكنه لا يسمح للكلي أن يبرز على حسابه. غير أن الخيال المثمر للفنان هو خيال روح كبير وقلب كبير، واستيعاب وإبداع الأفكار والأشياء، وفي الحقيقة عرض أعمق المصالح الإنسانية وأكثرها كليةً في شكل تصويري وحسي محدد على نحو كامل تمامًا.

والآن يترتب على هذا في التو أن التخيل—من جهة— يقوم بالطبع على مواهب طبيعية وألمعية بصفة عامة لأن فعاليته المنتجة تقتضي الحسية (باعتبارها وسيطا).

ونحن في الحقيقة نتحدث بالفعل عن الألمعية (العلمية) أيضا، غير أن العلوم لا تفترض إلا الاقتدار المطلق على التفكير، والتفكير، بدلا من أن ينطلق على نحو طبيعي، شأنه في هذا شأن التخيل، فإنه يتجرد تمامًا من كل فعالية طبيعية، ومن ثم نكون أصدق إذا قلنا إنه لا توجد ألمعية علمية مخصوصة، بمعنى (مجرد) موهبة طبيعية. ومن جهة أخرى فإن التخيل له في الوقت نفسه نوع من الإنتاجية الشبيهة بالغريزة، بمعنى أن التشكلية الجوهرية وحسّية العمل الفني يجب أن تكونا ماثلتين في الفنان كموهبة طبيعية وكدافع طبيعي وكإجراء لا شعوري، وهذا يمت إلى الجانب الطبيعي للإنسان أيضا. وبطبيعة الحال إن الاقتدار الطبيعي ليس هو (كل) الألمعية والعبقرية، نظراً لأن إنتاج الفن هو أيضا نوع روحي له وعي ذاتي، ومع هذا فإن روحانيته يجب بشكل ما أن يكون لها في ذاتها عنصر التصوير والتشكيل الطبيعي. وبالتالي فإنه يكاد يكون في استطاعة كل فرد أن يبلغ أعلى نقطة معينة

في فن من الفنون، ولكن تجاوز هذه النقطة، حيث لا يبدأ الفن الحق إلا الآن، فإن الألمعية الفطرية الأرقى للفن لا غنى عنها.

وهذه الألمعية كموهبة طبيعية تعلن عن نفسها بعد كل شئ في معظم الحالات في الشباب المبكر(١)، وهي تظهر نفسها في دفع عدم الاستقرار لتشكيل مادة حسية نوعية في التو بطريقة حية وفعالة مع التقاط هذه الحالة من التعبير والتواصل على أنها الوحيدة فقط، أو على أنها الحالة الأشد أهمية والأكثر ملاءمة. وبعد كل شئ فإن هناك وسيلة تقنية مبكرة هي إلى حد ما تكون بلا مجهود، هي علامة على الألمعية الفطرية. وبالنسبة للمثال فإن كل شئ يتحول إلى أشكال، وهو من بواكيره يتمكن من الصلصال لكي يشكله. بالاختصار، فمهما تكن الأفكار مثل ما لدى الناس الألمعيين، ومهما يكن ما يستثيرهم ويحركهم باطنيا، فإنه يتحول في التو إلى تشكيل، رسم، لحن أو قصيدة.

(ى) ثالثًا، وأخيرا، فإن مادة موضوع الفن هي بشكل ما مستمدة مما هو حسي، من الطبيعة، أو، على أي حال، حتى لو كان الموضوع له طابع روحي، فإنه لا يزال يمكن التقاطه وحسب بإظهار الأشياء الروحية، مثل العلاقات الإنسانية، في شكل ظواهر مستمدة من الواقع الخارجي.

(ج) هدف الفن

والآن، ينطرح التساؤل: ما هي الأهمية أو (الغاية) التي يطرحها الإنسان نُصْب عينيه عندما يقدم مثل مادة الموضوع هذه في شكل أعمال فنية. وهذه هي النقطة الثالثة التي طرحناها بالنسبة للعمل الفني، وإن مناقشتها على نحو أدق سوف تفضي بنا على الأقل إلى المفهوم الحق للفن ذاته.

١. إن هيجل إما أنه قد غير رأيه بالنسبة لهذه المسألة عن هذا الموضوع أو أنه يجعل نفسه واضحا. يراجع فصل الألمعية والعبقرية فيما يلي بعد.

فإذا نحن في هذه المسألة ألقينا نظرة على ما يجري التفكير فيه بصفة عامة فإن فكرة من الأفكار المتفشية والتي يمكن أن تخطر ببالناهي:

(أ) مبدأ محاكاة الطبيعة. فبمقتضى هذه النظرة فإن المحاكاة باعتبارها وسيلة لنسخ الأشكال الطبيعية على نحو ما هي عليه، على نحو يتطابق معها تطابقا تاما، يُفترض فيها أنها تشكل غرض الفن وهدفه، وإن نجاح التصوير بما يتطابق مع الطبيعة مفترض فيه أنه قادر على الإشباع أو الرضا التام.

(١) هذا التعريف لا يحتوي لأول وهلة إلا على الهدف الصوري المحض من أن الشئ الذي يوجد من قبل في العالم الخارجي والطريقة التي يوجد بها هناك هو الآن ستجري صناعته مرة أخرى كنسخة، وكذلك أن الإنسان يستطيع أن يستخدم الوسيلة حسبما يريد. غير أن هذا التكرار يمكن رؤيته على أنه:

(٢) عمل (زائد)، عمل (من نافلة القول)، لأن التصاوير، العروض المسرحية، الخ تظهر على نحو محاكي—الحيوانات، المناظر الطبيعية، الشئون الإنسانية—وهي أمور نملكها على نحو آخر في حدائقنا أو في منازلنا أو في الشئون الداخلة في دائرة معارفنا على نحو أضيق أو أوسع. ونحن إذا نظرنا على نحو أدق فإن هذا الجهد الذي هو من نافلة القول قد يُعدُّ لعبة بلهاء.

(٣) تقع نتيجة عجز الطبيعة. ذلك أن الفن قاصر في وسيلته على التصوير، ولا يستطيع أن ينتج سوى خداعات أحادية الجانب، وعلى سبيل المثال مظهر محض للواقع لإحساس (واحد) وحسب، وفي الواقع، إذا اقتصر الأمر على الهدف الشكلي (لمجرد) المحاكاة، فإنه لا يقدم حقيقية الحياة بل إدعاء مظهري للحياة. وبعد كل شئ فإن الأتراك باعتبارهم مسلمين لا يطيقون—كما هو معروف تمامًا—أي صور أو نسْخ

للناس الخ. وإن جيمز بروس في رحلته إلى الحبشة[1] قدم رسومات لسمكة لرجل تركي؛ في البداية اندهش التركي ولكنه بسرعة تامة وجد جوابا:

إذا كانت هذه السمكة تستطيع أن تحيا ثانية وتكون ضدك في يوم الدينونة وتقول: "لقد أعطيتني جسدا ولكنك لم تعطني أي نفس حية" فساعتها كيف ستبرر نفسك ضد هذا الاتهام؟ والرسول أيضا كما هو وارد في السُّنَّة[2] قال للمرأتين أم حبيبة وأم سلمة[3] اللتين ذكرتا له شيئا عن الصور في الكنائس الأثيوبية: "إن هذه الصور سوف تكون شاهدا ضد مصوريها يوم الدينونة".

ومع هذا هناك أمثلة صارخة عن النسخ الخدَّاع خداعا كاملا. فحبات العنب التي رسمها زيوكسيس كانت منذ القدم وطالع تعد انتصاراً للفن ولمبدأ المحاكاة للطبيعة لأن الحَمَام الحي حاول أن يلتقطها[4]. وبالنسبة لهذا المثال القديم يمكننا أن نضيف مثالا حديثا هو قرد بتنر[5] الذي أكل لوحة تصور الدودة البيضاء وهي خنفسة كبيرة متلفة للنباتات في كتاب (تسليات الحشرات)

١. رحلات لاكتشاف منابع النيل (الطبعة الثالثة، لندن، ١٨١٣، المجلد الرابع، ص ٥٢٦ - ٥٢٧). وهيجل يقتبس من الذاكرة وعادة بدون دقة، لكنه هنا أورد جوهر القصة بدقة كافية من أجل غرضه.

٢. السنة هي أحاديث الرسول وهي توضح ما يرد في القرآن.

٣. أم حبيبة وأم سلمة هما زوجتا الحبيب المصطفي صلى الله عليه وسلم (المترجم).

٤. نحب أن نضيف هنا للنص للتوضيح أن الحمام اكتشف بعد ذلك أنها ليست حبات حقيقية. وهيجل عندما أورد هذا لابد أنه كان يريد نفي أن يكون الفن محاكاة للطبيعة (المترجم).

٥. بالنسبة لزيوكزس أنظر على سبيل المثال بليني. التاريخ الطبيعي، الجزء ٣٥ ص ٣٦ ولقد روى بلوفنباخ (١٧٥٢ - ١٨٤٠) قصة عن طالب زميل للينايوس (١٧٠٧ - ١٧٧٨) يسمى بتنر في جامعة جوتنجن، وضع كل نقوده في شراء الكتب وحصل على نسخة من كتاب روسل وفيه لوحات ملونة "وهو أجمل شئ لم ير له مثيلاً من قبل" الخ (لاسون، ص ٣٠). أ. ج. روسل، ١٧٠٥ - ١٧٥٩ نشر كتابه في جزاء ١٧٤٦ - ١٧٥٥.

لروسل وقد دافع عنها مبررا أستاذه لأنها برهنت على روعة الصور الجميلة في هذا الكتاب الفريد. ولكن في مثل هذه الكتب يجب أن يخطر لنا للتو أنه بدل مدح الأعمال الفنية لأنها خدعت (حتى) الحمام والقردة، فإننا يجب أن نَحْجُر تمامًا على أولئك الذين يفكرون في إعلاء شأن الفن فيسردون مثل هذا التأثير التعس على أنه ذروة الروعة وتفوقها بالاختصار، مهما يكن الأمر، فإنه يجب أن يقال إنه بالمحاكاة وحدها فإن الفن لا يستطيع أن يقف في وجه المنافسة مع الطبيعة، وإذا حاول الفن هذا فإنه يكون أشبه بدودة تحاول أن تزحف خلف فيل لتحاول اللحاق به.

(٤) فإذا أخذنا في اعتبارنا الفشل المستمر، وإن كان نسبيا، للنسخ مقارنا بالأصل في الطبيعة، إذن سوف لا يتبقى كهدف شئ سوى حدوث لذة في اللعبة الساحرة، إنتاج شئ (شبيه) للطبيعة. وبطبيعة الحال قد يُمَتِّع الإنسان نفسه في أن ينتج الآن مرة أخرى من خلال عمله ومهارته ومواظبته ما هو موجود من ذي قبل. غير أن هذه المتعة وهذا الإعجاب يصبحان في ذاتيهما أكثر سخافة وبرودة كلما ازداد النسخ شبها بالأصل الطبيعي، بل ربما حتى بالتحول إلى ضجر واشمئزاز إن هناك صورا—على نحو ما قيل بظرف هي "شبيه مقزز". وإن كانت[1] في هذا الصدد بالنسبة لهذه اللذة في المحاكاة كمحاكاة يطرح مثلا آخر ألا وهو أننا سرعان ما نضيق ذرعا من إنسان يستطيع أن يقلد محاكاة صوت العندليب (وهناك أمثال من هؤلاء)؛ وبمجرد أن يجرى اكتشاف أنه إنسان يصدر نغمات فإننا سرعان ما نتضايق من الغناء. إننا حينئذ لا نكتشف فيه شيئا بل خدعة، فلا يوجد إنتاج حر للطبيعة، ولا عمل فني، وذلك أنه من قوة الإنسان المنتجة الحرة نتوقع شيئا مختلفا عن مثل هذه الموسيقى التي لا تطربنا—كما في حالة—صداح العندليب—تنطلق

١. في كتابه "نقد ملكة الحكم"، الجزء الأول، الفقرة ٤٢.

بدون غرضية انطلقا من حياة الطائر الخاصة ـــ إلا عندما تكون صوت الشعور الإنساني. وبصفة عامة إن هذا الابتهاج بالمهارة المحاكية لا تكون إلا مقيدة، وهي تدفع الإنسان أكثر إلى أن يبتهج فيما هو نتيجة من نفسه. وبهذا المعنى فإن اكتشاف أي مُنْتَج نُضفي له أهمية له قيمة أعلى، وإن الإنسان يمكن أن يُعَدَّ مُنْتِجاً لكونه قد اخترع المطرقة والمسمار، الخ، عما إذا كان يصطنع حيلاً للمحاكاة. ذلك أن هذا التحمس للنسخ كمجرد نسخ إنما يجرى احترامه على نحو ضئيل شأنه في هذا شأن حيلة الإنسان الذي تعلم كيف يقذف حبات العدس من خلال فتحة صغيرة دون أن يخطئ. ولقد عرض هذا الْحِذْق أمام الإسكندر الأكبر، غير أن الإسكندر الأكبر قد أعطاه حفنة من العدس مكافأة له على هذا الفن العديم الفائدة والذي لا قيمة له[1].

(٥) والآن لنقم بخطوة أبعد، لما كان مبدأ المحاكاة هو مبدأ شكلي محض فإن (الجمال الموضوعي) نفسه يختفي إذا ما جعلناه هذا المبدأ هو غاية الفن. ذلك أنه إذا كان هو المبدأ إذن فلا يعود هناك موضع للتساؤل عن طابع (ما) هو مفروض فيه أن تجري محاكاته، وكل ما سيتبقي هو صوابية المحاكاة. إن موضع الجميل ومحتواه سيعدان مسألة ليست ذات أهمية بالمرة. وحتى بصرف النظر عن هذا إذا تحدثنا عن الاختلاف بين الجمال والقبح بالنسبة للحيونات أو الناس أو الأماكن أو الأفعال أو الطباع فإنه مع هذا استنادا إلى ذلك المبدأ فإنه سيتبقى اختلاف لا يمت حقا إلى الفن، أي إلى ذلك الذي لم تترك له شيئا سوى المحاكاة الخالصة والبسيطة. حتى أن ذلك النقص الذي ذكرناه فيما سبق عن وجود معيار للأشكال الخالية من الغرض للطبيعة فإنه سيتركنا ـــ بالنسبة لاختيار الأشياء وجمالها ومتجها حسب اهتمامها ـــ مع مجرد التذوق الذاتي على أنه الكلمة الأخيرة، ومثل هذا التذوق لن يكون

١. هذه القصة لم أتمكن من اقتباس أثرها وأين وردت.

مقيدا بأي قواعد، وليس مسموحا بالتجادل حوله. وفي الحقيقة، إننا باختيارنا الموضوعات من أجل عرضها فإننا ننطلق مما يجده الناس جميلا أو قبيحا، ومن ثم يكون جديرا بالعرض الجمالي، أي من ذوقهم، وحينئذ فإن كل مجالات الموضوعات الطبيعية تكون متاحة لنا، وما من شئ منها سيفتقد الإعجاب به. فبيننا، على سبيل المثال، هناك احتمال، ألا يكون كل زوج سيجد زوجته جميلة إلا قبل أن يتزوجا، وهذا سيستبعد كل الآخرين أيضا، وإن كون أن التذوق الذاتي لهذا الجمال الذي ليست له قاعدة محددة قد يعتبر شيئا ما جيدا لكلا الطرفين. وأخيرا إذا نحن نظرنا إلى ما وراء الأفراد الفرادى وذوقهم الهوائي وتطلعنا إلى ذوق (الأمم) فإن هذا أيضا سيكونٍ حافلا بأعظم تنوع وتناقض. وكم نحن سمعنا كثيراً أنه يقال إن الجمال الأوربي لن يسر رجلا صينيا، أو رجلا من شعب الهوتنتوت بجنوب أفريقيا أيضا، نظرا لأن للصيني تصوراً مختلفاً موروثاً بالكلية عن الجمال لدى الزنجي، وهذا بدوره مختلف عن الجمال لدى أوربي وهكذا دواليك. وفي الحقيقة إننا إذا ما فحصنا الأعمال الفنية لهذه الشعوب غير الأوربية فإن صورهم عن الآلهة —على سبيل المثال— التي نبعت من خيالهم على أنها جليلة وجديرة بالتبجيل، فإنها قد تتبدى لنا على أنها الأوثان الأكثر بشاعة؛ وبينما تبدو موسيقاهم وهي ترن في آذاننا على أنها أشد ضوضاء مزعجة، فإنهم من جانبهم يعتبرون تماثيلنا وصورنا، وموسيقانا بلا معنى أو أنها قبيحة.

(٦) ولكن حتى لو نحن جردنا من مبدأ موضوعي للفن، وإذا كان الفن لابد أن يقوم على الذوق الذاتي والفردي، فإننا سرعان —مع هذا— ما نجد على صعيد الفن ذاته أن محاكاة الطبيعة، والتي ظهرت بالفعل على أنها مبدأ كلي وأنها مبدأ تؤكدها السلطة العليا، لا يجب تبنيها على الأقل في هذا الشكل العام والتجريدي على نحو كلي. وذلك أننا إذا نظرنا إلى الفنون المختلفة

فإننا سوف نتوصل في التو إلى أنه حتى لو كان فن التصوير والنحت يصوران الموضوعات التي تبدو أنها تشبه الأشياء الطبيعية أو طابعها مستمد من الناحية الجوهرية من الطبيعة، فإننا من جهة أخرى نجد أعمال العمارة والتي هي فن من الفنون الجميلة يمكن على نحو ضئيل أن نسميها محاكيات للطبيعة مثل الأعمال الشعرية، طالما أن الأعمال الشعرية لا تقتصر على سبيل المثال على مجرد الوصف وعلى أي حال، إذا كنا لا نزال نريد أن نأخذ بهذا المبدأ في العلاقة بهذه الفنون الأخيرة فإننا سنجد أنفسنا على الأقل مضطرين إلى اتخاذ طريق ملتف ممتد، لأنه سيكون علينا أن نلحق ظروفا مختلفة للقضية المطروحة ونرد ما يسمى (حقيقة) المحاكاة على نحو احتمالي على الأقل. ولكن مع الاحتمال سنكون مواجهين مرة أخرى بصعوبة كبرى ألا وهي أن نقرر ما هو احتمالي وما ليس محتملا، وبصرف النظر عن هذا فإننا لا نريد أو نكون قادرين على أن نستبعد من الشعر كل الابتكارات الخيالية المتعسفة والخيالية الخالصة الكاملة.

إن هدف الفن يجب لهذا أن يقع في شئ لا يزال هو شئ غير المحاكاة الآلية الخالصة كما هو مطروح والذي هو في كل حالة لا يُوَلِّد إلا (حِيَلاً) تقنية وليس (أعمالا) فنية. ومن الحق أن هناك عنصرا جوهريا في العمل الفني ألا وهو أن يكون له شكل طبيعي كأساس له لأن ما يصوره إنما يتبدى في شكل ظاهرة خارجية ولهذا هي أيضا ظاهرة طبيعية. وفي فن التصوير على سبيل المثال فإن الدراسة ستكون مهمة لكي تتوصل إلى أن نعرف وأن نحاكي بإحكام الألوان في علاقتها بعضها ببعض، تأثيرات النور، الانعكاسات، الخ وكذلك أشكال وتكوينات الأشكال حتى أدق تفصيل. وفي هذا المضمار بعد كل شئ، أنه أساسا في العصور الحديثة فإن مبدأ محاكاة الطبيعة، والنزعة الطبيعية بصفة عامة، قد أطل هذا المبدأ برأسه مرة أخرى

ليردنا إلى قوة وتميز الطبيعة من أجل فن قد انزلق إلى الوهن والسديمية، أو من جهة أخرى لتأكيد انتظام ومباشرية والتتابع الثابت الواضح للطبيعة ضد النزعة التقاليدية المصنوعة والمتعسفة للغاية وحقا تمامًا فيما هو غير فني وغير طبيعي، فيما الفن قد ضل. ولكن مهما يكن حقا بما فيه الكفاية من وجهة نظر واحدة في هذا المسعى، فإن النزعة الطبيعية المطلوبة لا تزال على هذا النحو ليست هي الأساس الجوهري والأولى للفن، وحتى لو أن المظهر الخارجي في طبيعيته يشكل خاصية جوهرية واحدة للفن فإنه ليس العالم الطبيعي المطروح هو (القاعدة) وكذلك ليس مجرد المحاكاة للظواهر الخارجية، كخارجية، هي (هدف) الفن.

(٧) لهذا ينطرح سؤال آخر ماذا —إذن— يكون (محتوى) الفن ولماذا على هذا المحتوى أن يجري تصويره؟ وفي هذه المسألة فإن وعينا يواجهنا بالرأي الشائع وهو أن مهمة وهدف الفن هما أن يحملا لحسنا وشعورنا وإلهامنا كل شئ له موضع في الروح الإنساني. وهذا القول الشائع "إنني لا أعتبر شيئا إنسانيا يكون غير مكترث بالنسبة لي"[١] يُفترض في الفن أن يجعله حقيقيا في داخلنا.

إن هدف الفن لهذا مفروض فيه أنه قائم في أن يوقظ ويبث الحيوية في مشاعرنا الهاجعة وميولنا وعواطفنا من كل نوع وأن يملأ القلب وأن يرغم الكائن البشري المتعلم أو غير المتعلم أن يمر عبر سلم التناغم الكلي للمشاعر التي يمكن أن يتحملها القلب البشري في أقصى أعماقه الأسرارية والتجربة والمنتج من خلال ما يمكن أن يحرك ويستثير الصدر الإنساني في أعماقه وإمكاناته وجوانبه العديدة، وأن يُوصِّل للشعور والتأمل من أجل متعته ما يملكه الروح مما هو جوهري ورائع في تفكيره وفي (الفكرة)— روعة

١. القول لتيرانس. وكما هو العادة فإن هيجل يقتبسه ولكن على نحو غير دقيق.

ما هو نبيل وأبدي وحقيقي. وزيادة على ذلك أن يجعل سوء الحظ والتعاسة والشر والإثم أمورا واضحة، ويجعل الناس على نحو صميمي يتعرفون على كل ما هو مرعب وصارم، وكذلك كل ما هو باعث على السرور والبهجة؛ وأخيرا لجعل الخيال ينطلق حرا في الألعاب الكسولة للتخيل والانغمار في السحر الآسر للرؤى والمشاعر الساحرة الحسية وبمقتضى هذا الرأي فإن الثراء الكلي لمادة الفن هي من جهة أن تحيط لكي تكمل التجربة الطبيعية لوجود خارجي، ومن جهة أخرى، لاستثارة تلك العواطف بصفة عامة حتى لا تتركنا تجارب الحياة غير متأثرين وحتى يمكن الآن أن نحرز تقبلا ترحيبيا لكل الظواهر. ولكن بالنسبة لهذه (الرؤية) فإن هذا الباعث لا يجري طرحه في هذا الميدان من خلال التجربة الفعلية ذاتها، ولكن وحسب من خلال المظهر الخالص لهذا الباعث، نظرا لأن الفن يستبدل بالواقع عروضه على نحو خادع وإن إمكانية هذا الخداع من خلال المظهر الخالص للفن يستند إلى واقعة هي أنه بالنسبة للإنسان فإن الواقع كله يجب أن يمر من خلال وسيط الإدراك الحسي والأفكار، ومن خلال هذا الوسيط وحسب فإنه ينفذ بالفعل إلى القلب والإرادة. والآن فإن هذا هو مسألة عدم اكتراث سواء كان انتباه الإنسان يجرى إبرازه من خلال الواقع الخارجي المباشر أم يحدث هذا على نحو آخر، ألا وهو من خلال الصور والرموز والأفكار التي تحتوي في ذاتها وتصوير مادة الواقع ويمكننا أن نواجه هذه الأمور التي هي ليست حقيقية كما لو كانت حقيقية (بالفعل). ولهذا يظل الأمر سواء بالنسبة لمشاعرنا ما إذا كان هذا الأمر واقعا خارجيا أو مظهرا وحسب له، على حين أن موقفا أو علاقة أو ظرفا عاما للحياة تكون أليفة بالنسبة لنا لكي تجعلنا نستجيب على نحو مناسب لماهية مثل هذا الأمر، سواء بالأسى أو بالابتهاج، سواء بالتأثر أو بجعلنا نمر بجَّماع المشاعر والعواطف الخاصة بالغضب والشفقة والقلق والخوف

والحب والتقدير والإعجاب والشرف والشهرة.

وهذه الاستثارة لكل المشاعر فينا، هذا المرور للقلب من خلال كل ظروف الحياة، هذا التحقق لكل هذه الحركات الباطنية من خلال موضوع معروض خارجي خادع خالص هو فوق كل شئ ما يُعدُّ ــــ من وجهة النظر التي نأخذ بها ــــ على أنه قوة حقة وفائقة للفن.

ولكن الآن من هذه الوجهة للنظر فإنه يُفْتَرَض في الفن أن تكون له رسالة أن يفرض على القلب والتخيل الحسن والسئ على السواء، وتقوية الإنسان بأنبل المثل ومع هذا استثارة أشد مشاعره الحسية والأنانية للذة، وتكون للفن مهمة شكلية خالصة وبدون أي هدف محدود واضح لا يقدم إلا الشكل الأجوف لكل نوع ممكن للمحتوى والجدارة.

(٨) وفي الحقيقة فإن الفن له أيضا بالفعل هذا الجانب الصوري، أي قدرته على أن يزين وان يطرح أمام الإدراك الحسي والشعور كل مادة ممكنة، تمامًا مثلما أن التفكر في استدلال منطقي يمكن الاشتغال على كل موضوع ممكن وكل حالة من حالات الفعل ويزودها بالدواعي والتبريرات ولكننا ونحن مُوَاجَهُون بمثل هذا التنوع المتعدد للمحتوى، نكون مضطرين في التو إلى أن نلاحظ أن المشاعر والأفكار المختلفة التي من المفروض في الفن أن يبتعثها أو يؤكدها تتضارب معا، إنها تتناقض بل ويُلغى بعضها بعضا بشكل تبادلي. وفي الحقيقة، في هذا الصدد فإنه كلما ازداد الفن إلهاما (للانفعالات) المتناقضة تزايد الطابع تناقضا بالنسبة للمشاعر والانفعالات مما يجعلنا نتردد إزاء ما يشبه كاهنات الإله باخوس أو حتى نمضي قُدُماً، أشبه بالاستدلال المنطقي، أي السفسطة والنزعة الشكية. إن هذا التنوع للمادة نفسها يضطرنا ــــ لهذا ــــ إلى ألا نتوقف عند مثل هذا التعريف الشكلي (لغرض الفن)،

نظرا لأن العقلانية تتخلل هذا التنوع المختلط وتتطلب أن نرى ونعرف أن نحرز حتى من العناصر البالغة التناقض حتى هذا الحد غاية أسمى وأكثر كلية ضمنية. ويقال في الحقيقة بالمثل أن الغاية النهائية للدولة وللحياة الاجتماعية للناس هي أن (كل) القدرات الإنسانية و(كل) القوى الفردية أن يجرى تطويرها ويُسمْح لها بالتعبير بكل طريقة وفي كل اتجاه. ولكن ضد مثل هذه النظرة الصورية يبرز تساؤل في التو: إلى أي (وحدة) يجب أن تتجمع معا هذه التشكيلات المتعددة، ما هو الهدف (المفرد) الذي يجب أن يكون فيها باعتباره تصورها الأساسي وغرضها النهائي؟ وكما هو الشأن مع (مفهوم) الدولة، يكون الأمر بالنسبة (لمفهوم) الفن فإنه تنشا الحاجة (أ) إلى غاية (مشتركة) لجوانبه المختلفة، ولكن (ب) أيضا من أجل غاية (جوهرية) أسمى وبالنسبة لمثل هذه الغاية الجوهرية فإن الشئ الأول الذي يخطر للتامل هو الرأي الذي يذهب إلى أن الفن له قدرة ورسالة هي تلطيف عنف الرغبات.

(٩) بالنسبة لهذه الفكرة الأولى ليس علينا إلا أن نكتشف في أي مَلْمَح خاص للفن تكمن القدرة على إلغاء الفجاجة وتهذيب وتربية الدوافع والميول والعواطف. إن الفجاجة بصفة عامة متجذرة في أنانية مباشرة للدوافع التي تتباعد تمامًا وعلى نحو مطلق لإشباع رغبتها المُلِحة. غير أن الرغبة كلما ازدادت فجاجة واستبدادا ازدادت—وهي المفردة والمحددة— في اتجاه تضخيم (الإنسان كله)، حتى يفقد القدرة على تحطيم قيوده ليكون حرا، كإنسان كلي، من هذه التحددية ويصبح واعيا بنفسه على أنه كلي. فإذا ما قال الإنسان في مثل هذه الحالة على نحو ما يجري الافتراض: "إن العاطفة هي أقوى من (أناي)"، فحينئذ بالنسبة للوعي نجد أن (الأنا) ينفصل عن العاطفة المحددة، ولكن على نحو شكلي خالص، وذلك أن كل ما هو مُعْلنْ مع هذا الصدع هو أن (الأنا) باعتبارها

كُلاً في مواجهة قوة العاطفة لا قيمة لها مهما تكن. ومِن ثم فإن قوة العاطفة قائمة في وحدة (الأنا) باعتباره كُلاً مع الموضوع المقيد لرغبته، حتى أن الإنسان لا تعود له أيِ إرادة تجاوز هذه العاطفة المفردة. والآن إن مثل هذه الفجاجة وقوة العاطفة التي لم يجر تهذيب لها، هما (لأول وهلة) يتخففان من خلال الفن، ذلك أنه يعطي الإنسان فكرة عما يشعر به وهو يتحقق في مثل هذا الموقف. وحتى إذا كان الفن يُقْصِر نفسه على طرح صور العواطف من أجل التأمل، حتى لو كانت في الحقيقة لتسطحها، فإنه لا تزال هنالك من قبل قوة التخفف حيث أن الإنسان بها يكون (واعيا) على الأقل بما (هو عليه) على نحو مباشر. فحينئذ يتأمل الإنسان دوافعه ونزعاته، وبينما هي في السابق تبعده بدون تفكير، فإنه يراها الآن خارج نفسه، وهي تبدأ من ذي قبل من التحرر منها وتواجهه كشئ موضوعي.

لهذا السبب قد يكون الأمر في الغالب على هذا الحال مع الفنان، فإنه وقد تملكه الأسى، فإنه يخفف ويُضْعِف من أجل نفسه شدة شعوره بعرضه في الفن. إن الدموع بالأحرى تقدم شيئا من راحة؛ في البداية والإنسان غارق بتمامه ومتمركز في الأسى فإنه قد يستطيع حينئذ بهذه الطريقة المباشرة أن يستخرج ويعبر عن هذا الشعور الداخلي الخالص. ولكن الأكثر من مجرد التخفف هو التعبير عن الحالة الباطنية للمرء بالكلمات والصور والأصوات والأشكال. ولهذا السبب كانت هناك عادة قديمة حسنة في الوفيات والجنازات تعيين ندَّابات حتى يمكن من خلال تعبيراتهن التأمل في الأسى ليحدث التخفف وحتى بتعبيرات الموساة ينطرح نُصْبَ عقله عبء تعاسة المرء، فإذا جرى التحدث كثيرا عن التعاسة فإنه يكون عليه أن يتأمل في هذا وهذا يخفف أساه. ولهذا فإن ذرف دموع المرء وعويله بصوت عالٍ يعدان كوسيلة لتحرير المرء من العبء الثقيل الملقى على عاتقه أو على الأقل تخفيف العبء عن القلب. إن

تخفيف قوة العواطف لهذا له أساسه الكلي في حقيقة أن الإنسان يتخفف من انحباسه المباشر في شعور ما ويكون واعيا بهذا كشئ خارجي عنه عليهِ أن يرتبط به هو نفسه بطريقة مثالية. والفن من خلال عروضه، بينما لا يزال ماثلا في داخل مجاله الحسي، يحرر الإنسان في الوقت نفسه من قوة الإحساسية وبطبيعة الحال فإننا غالبا قد نسمع عن لغة مميزة مفضلة عن واجب الإنسان أن يظل في وحدة مع الطبيعة؛ لكن مثل هذه الوحدة، في تجريدها، هي فجاجة وضراوة خالصتان وبسيطتان، وبتفكيك هذه الوحدة للإنسان فإن الفن يرفعه بأيد حانية من فوق إنحباسه في الطبيعة. ذلك أن إنشغال الإنسان بالموضوعات الفنية يظل تأمليا خالصا، ومن ثم فإنه يربي ويهذب، حتى لو كان الأمر في البداية وحسب تنبها للتصاوير الفنية بصفة عامة، فإن الانتباه بعد ذلك يكون لمعناها وعقد المقارنة مع موضوعات أخرى، وهذا يُفَتِّح العقل على النظر العام فيها ووجهات النظر المتمثلة فيها.

(١٠) والآن تترتب على هذا على نحو منطقي تمامًا خاصية ثابتة تُنْسب للفن على أنها هي هدفه الماهوي ألا وهي (تطهير) العواطف، والتثقيف والتحسن (الخلقي). ذلك أن النظرية التي تذهب إلى أن الفن عليه أن يكبح الفجاجة ويهذب العواطف تظل نظرية صورية وعامة تمامًا، حتى أنها قد أصبحت مرة أخرى مسألة ما هو هذا النوع (الخاص) للتثقيف وما هي غايته الجوهرية.

(١١) من الحق أن عقيدة تطهير العواطف لا تزال تعاني من القصور نفسه شأنها في هذا شأن العقيدة السابقة عن تلطيف الرغبات، ومع هذا فهي بالفعل على الأقل تؤكد على نحو أكثر دقة حقيقة أن العروض الفنية احتاجت إلى معيار يعزز جدارتها أو عدم جدارتها. وهذا المعيار (على هذا النحو) هو بالضبط فعاليتها في فصل ما هو خالص عما هو ملتبس في العواطف. وهذه الفعالية هي لهذا تقتضي محتوى يمكن أن تمارس هذه

القوة التطهيرية، وإلى مدى يكون طرح مثل هذا التأثير مفروض فيه أنه يشكل الهدف الجوهري للفن، فإن المحتوى التطهيري يجب طرحه أمام الوعي بمقتضى (عموميته) و(جوهريته).

(١٢) ومن هذه الوجهة الأخيرة من النظر فإن هدف الفن قد جرى إعلانه على أنه يجب أن (يثقف). وبالنسبة لهذا الرأي فإنه من جهة يذهب إلى أن الطابع الخاص للفن قائم في تحريك المشاعر في الإشباع الخاص الكامن في هذا التحريك، الكامن حتى في الخوف، في الشفقة، في الانفعال الحزين والإثارة، أي في إشباع قائمة المشاعر والعواطف، وإلى هذا المدى في استمتاع، في لذة، وفي بهجة إزاء الموضوعات الفنية، في عرضها وفي تأثيرها. ولكن من جهة أخرى، فإن هذا الهدف للفن مفروض فيه ألا يكون له معيار أسمى إلا في تثقيفيته، في الخرافة القصصية (الحلوة) وما على ذلك في التأثير المفيد الذي يمكن للعمل الفني أن يمارسه على الفرد. وفي هذا الصدد فإن المثل المأثور عند هوراس: "إن الشعراء يرغبون على السواء أن يفيدوا وأن يسروا الناس"[١] يحتوي وهو متركز في كلمات قليلة على ما قد جرى فيما بعد تطويره بدرجة لا متناهية مخففة وأصبح رأيا في الفن تقلص إلى درجة قصوى من الضحالة—والآن بالارتباط بمثل هذه التعاليم علينا أن نتساءل في التو ما إذا كان هذا يجري افتراض أن يكون محتوىً في العمل الفني مباشرة أو على نحو غير مباشر، على نحو جلي أو على نحو ضمني. وبصفة عامة إذا كان الأمر المطروح هو هدف كلي غير عرضي إذن فإن هذه الغاية وهذا الهدف—في ضوء الطبيعة الروحية الجوهرية للفن—يمكن أن ألا يكونا في ذاتيهما إلا أمرين روحيين، والأكثر من ذلك يصبحان أمرا ليس عرضيا بل يكون مطلقا. إن هذا الهدف في ارتباطية

١. فن الشعر، ص ٣٣٣

بالتعاليم لا يمكن أن يكون إلا أن يحمل إلى الوعي — عن طريق العمل الفني—محتوى روحي جوهري مطلق. ومن هذه النقطة من النظر علينا أن نؤكد أنه كلما ارتقى الفن أكثر في نظر الناس كان عليه أن يتبنى مثل هذا المحتوى في ذاته ولا يجد إلا في ماهية ذلك المحتوى المعيار الخالص بما إذا كان ما يجرى التعبير عنه ملائما أم لا. إن الفن كان في الحقيقة (المُثَقِّف) الأول للشعوب.

وعلى أي حال إذا كان هدف التثقيف هو معاملته على أنه هدف على نحو أن الطبيعة الكلية للمحتوى المعروض مفترض منها أن تبزغ ويجري شرحها مباشرة وبوضوح كقضية تجريدية أو تأمل نثري أو عقيدة عامة، وليس على أنها واردة ضمنيا وعلى نحو غير مباشر وحسب في الشكل العيني لعمل فني، إذن بهذا الانفصال فإن الشكل التصويري الحسي هو بالضبط وحده الذي يجعل العمل الفني عملا فنيا، يصبح من سقط القول الذي ليست له فائدة، يصبح وشاحا ومظهرا خالصا، يجري النطق به تعبيريا لكي يكون وشاحا ومجرد مظهر خالص. ولكن لهذا فإن طبيعة العمل الفني نفسه تشوهت. وذلك أن العمل الفني يجب أن يطرح أمام عيوننا محتوى ليس في عموميته على هذا النحو، ولكنه محتوى تكون كليته قد أصبحت فردية بشكل مطلق ويتجزأ على نحو حسي. فإذا لم ينطلق العمل الفني من هذا المبدأ ولكن يؤكد الكلية بهدف (طرح) تعليما تجريديا، ثم يكون العنصر التصويري، والحسي وحسب تزينيا خارجيا من نافلة القول، ويتحطم العمل الفني من الداخل، والشكل والمحتوى لا يعودان يظهران مندمجين. ومع هذا الحدث يصبح الفردي الحسي والكلي الروحي خارجيين الواحد بالنسبة للآخر.

والآن، على نحو أبعد، إذا كان العمل الفني قاصرا على هذه النفعية من أجل التثقيف فإن الجانب الآخر،

جائت اللذة والمتعة والبهجة تُعْلن عنه جهرة على أنه غير جوهري، وألا يكون له جوهر إلا في نفعية المعتقد الذي يظهر بمقتضاه. ولكن ما هو متضمن هنا في الوقت نفسه هو أن الفن لا يحمل رسالته وغايته وهدفه في ذاته، بل إن ماهيته تكمن في شئ آخر تخدمه باعتباره وسيلة. وفي هذا الحين لا يكون الفن سوى وسيلة بين عدة وسائل تبرهن على أنها مفيدة ويجري تطبيقها بهدف التثقيف. ولكن هذا يحملنا إلى المنطقة الحدِّية التي يُفترض أن يكف الفن فيها أن يكون غاية في ذاته، لأنه يتناقص إما إلى مجرد لعبة تسلية أو إلى مجرد وسيلة للتثقيف أو التعليم.

(١٣) وهذا الموقف الحدي يتحدد بأكبر قدر إذا ما ظهر بدوره تساؤل ينطرح عن الهدف لغرض الساميين اللذين من أجلهما على العواطف أن يجري تصفيتهما ويجرى تثقيف أو تعليم الناس. وبالنسبة لهذا الهدف، نجد أن التحسين (الخلقي) قد أضيف في الغالب في الأزمنة الحديثة، وأصبحت غاية الفن تكمن في وظيفة الإعداد للميول والدوافع للتحسن الخلقي وتوجيهها من أجل هذه الغاية النهائية. وهذه الفكرة توحد التثقيف بالتطهر، طالما أنه فن، من خلال أن يطرح بصيرة في الخيرية الأخلاقية الأصيلة وبالتعليم، وفي الوقت نفسه يتوجه إلى التطهير لا لشئ سوى أن ينجز تحسين البشرية باعتبار أن هذا هو نفعيته وغرضه الأسمى.

والآن بالنسبة للفن في علاقته بالتحسن الخلقي، فإن الشئ نفسه يجب قوله، في المقام الأول، عن هدف الفن باعتباره تعليما وسرعان ما يقال إن الفن يمكنه ألا يتخذ اللاأخلاقية وهدف ترويجها كمبدأ له. ولكنه شئ أن نجعل اللاأخلاقية الهدف المعلن للعرض وشئ آخر ألا نتخذ الأخلاقية على أنها هي ذلك الهدف. فمن كل عمل فني أصيل يمكن استخلاص شئ أخلاقي حسن، ومع هذا بطبيعة الحال فإن الكل إنما يتوقف على تفسيره

و(مَنْ هو) الذي يستخلص ما هو خلقي[1]. ونحن يمكننا أن نسمع أن العروض التي هي أشد لا أخلاقية هي التي يجري الدفاع عنها على أساس أن على المرء أن يتعرف على الشر والآثام لكي يتصرف أخلاقيا؛ وبالعكس، لقد قيل إن تصوير مريم المجدلانية[2]، الخاطئة الجميلة التي ندمت فيما بعد قد أغوت الكثيرين نحو الإثم لأن

١. على سبيل المثال بالنسبة لقارئ ما فإن ما هو أخلاقي في عمل جوته "وشائج مختارة" هو الموافقة على الزواج، بينما قارئ آخر يرى أنه عدم الموافقة على هذا. (ج. هـ. لويس: حياة جوته، الكتاب السابع، الفصل الرابع). ففي العمل الفني لما في الحياة كلما كان طابع الإنسان أعظم تزداد التفسيرات المختلفة المطروحة عليه من جانب الناس المختلفين.

٢. جاء في سفر لوقا الإصحاح السابع: "(٣٦) وسأله واحد من الفريسيين أن يأكل معه فدخل بيت الفريسي واتكأ (٣٧) وإذا امرأة في المدينة كانت خاطئة إذ علمت أنه متكئ في بيت الفريسي جاءت بقارورة طيب (٣٨) ووقفت عند قدميه من ورائه باكية وابتدأت تبل قدميه بالدموع وكانت تمسحهما بشعر رأسها وتقبل قدميه وتدهنهما بالطيب (٣٩) فلما رأى الفريسي الذي دعاه ذلك تكلم في نفسه قائلا لو كان هذا نبيا لعلم من هذه الامرأة التي تلمسه وما هي. إنها خاطئة (٤٠) فأجاب يسوع وقال يا سمعان عندي شئ أقوله لك. فقال قل يا معلم (٤١) كان لمُداين مديونان. على الواحد خمسمائة دينار وعلى الآخر خمسون (٤٢) وإذا لم يكن لهما ما يوفيان سامحهما جميعًا. فقل أيهما يكون أكثر حبا له (٤٣) فأجاب سمعان وقال أظن الذي سامحه بالأكثر فقال له بالصواب حكمت (٤٤) ثم التفت إلى المرأة وقال لسمعان انظر هذه المرأة. إني دخلت بيتك وماءً لأجل رجليَّ لم تعط. وأما هي فقد غسلت رجليَّ بالدموع ومسحتهما بشعر رأسها (٤٥) قبلة لم تقبلني. وأما هي فمنذ دخلت لم تكف عن تقبيل رجليَّ (٤٦) بزيت لم تدهن رأسي. وأما هي فقد دهنت بالطيب رجليَّ (٤٧) من أجل ذلك أقول لك لقد غُفِرَت خطاياها الكثيرة لأنها أحبت كثيرا. والذي يُغْفَر له قليل يحب قليلا (٤٨) ثم قال لها مغفورة لك خطاياك (٤٩) فابتدأ المتكئون معه يقولون في أنفسهم من هذا الذي يغفر خطايا أيضا (٥٠) فقال للمرأة إيمانك قد خلصك إذهبي بسلام".

وجاء في سفر لوقا الأصحاح الثامن: "(١) يكرز ويبشر بملكوت الله ومعه الأثنا عشر وبعض النساء كن قد شفين من أرواح شريرة وأمراض (٢) مريم التي تدعى المجدلانية التي خرج منها سبعة شياطين" (المترجم: أضفت هذا للتوضيح).

الفن يجعل الندم يتبدى جميلاً للغاية، وإن الخطيئة يجب أن تسبق الندم.

غير أن عقيدة التحسين تسري على نحو منطقي هي غير قانعة بذهابها إلى أن ما هو خلقي يمكن التنويه به من عمل فني؛ بل الأمر بالعكس، إنها تريد للتعليم الخلقي أن يشع بوضوح على أنه الهدف الجوهري للعمل الفني، وفي الحقيقة لا يسمح بوضوح بعرض شئ سوى الموضوعات الأخلاقية، والشخصيات الأخلاقية، والأعمال والأحداث. ذلك أن الفن يستطيع أن يختار موضوعاته، ومن ثم فهو متميز عن التاريخ أو العلوم، تلك التي قد أعطيت لها سادتها.

وبالنسبة لهذا الجانب من المسألة فلكي يمكن تكوين تقدير شامل للرأى الذي يذهب إلى أن هدف الفن هو هدف أخلاقي، فإن علينا أولا أن نتساءل ما هي تلك النقطة الخاصة بالأخلاقيات التي تنادي بها هذه الوجهة من النظر. فإذا وضعنا نصب أعيننا على نحو أكثر وضوحا وجهة نظر (ما هو خلقي) حيث ينبغي علينا أن نتناولها بأجمل معنى تحمله الكلمة اليوم، فإنه سرعان ما يتضح أن مفهومها لا يتطابق مباشرة مع ما هو بعيد عنها مما نسميه بصفة عامة الفضيلة، الحياة التقليدية، التبجيلية، الخ ومن هذه الوجهة من النظر فإن إنسانا فاضلا على نحو تقليدي لا يكون (أخلاقيا في الواقع) وذلك أن المرء لكي يكون أخلاقيا يحتاج إلى (التأمل)، الوعي الخاص بما يتفق مع الواجب، والعمل بمقتضى هذا الوعي المسبق. إن الواجب هو قانون الإرادة، وهو قانون يطرحه الإنسان مع هذا بحرية من نفسه ثم عليه أن يحدد نفسه بهذا الواجب من أجل الواجب وتحقيقه، بعمل الخير وحسب من القناعة التي اكتسبها على أن هذا خير[1]. غير أن هذا القانون، وهو أن الواجب

---

١. بالنسبة لهذه الفقرة المصطبغة بصبغة الفيلسوف كانت قارنوا مقالي "موقف هيجل من فلسفة أخلاق كانت" (دراسات عن كانت، ١٩٥٧ - ١٩٥٨، ص ٧٠ وما بعدها).

يجري اختياره من أجل الواجب كمرشد للقناعة الحرة والضمير الباطني، ثم يجري اتباعه، هو بذاته الكلي التجريدي للإرادة، وهذا له عكسه المباشر في الطبيعة في الدوافع الحسية، المصالح الأنانية، العواطف، وكل شئ يتجمع معا تحت اسم الشعور والعاطفة. وفي هذا التعارض نجد أن جانبا يجري اعتباره (إلغاء) للجانب الآخر، ولما كان كلاهما حاضرين في الذات كتعارضين، فإن لديه اختياراً، نظراً لأن قراره إنما يتم من الداخل، باتباع إما الواحد أو الآخر. ولكن مثل هذا القرار هو قرار (خلقي)، من وجهة النظر التي نأخذ بها، ومن ثم فإن الفعل يجرى اتخاذه بمقتضاه، ولكن إذا تم وحسب من جهة من قناعة حرة بالواجب، ومن جهة أخرى، لا بقهر الإرادة الجزئية والدوافع الطبيعية والميول والعواطف الخ وحسب، ولكن أيضا بالمشاعر النبيلة والدوافع الأسمى. وذلك أن الرأي الخلقي الحديث ينطلق من التعارض المحدد بين الإرادة في كليتها الروحية والإرادة في تجزئها الطبيعي الحسي؛ وهذه النظرة الخلقية الحديثة لا تقوم في التصالح الكامل لهذه الجوانب المتعارضة، بل في معركتها التبادلية بعضها ضد البعض الآخر، والذي يتضمن مطلبا وهو أن الدوافع في صراعها مع الواجب يجب أن يُفْسَح لها الطريق[1].

والآن إن هذا التعارض لا ينبعث للوعي في المجال الحق للفعل وحده؛ إنه ينبعث في الانفصال والتعارض الشاملين بين ما هو (مطلق) وما هو واقع خارجي ووجود. وهذا التعارض إذا تناولناه على نحو تجريدي تمامًا فإنه هو تعارض ما هو كلي وما هو جزئي، عندما يثبت الواحد ضد الآخر بمقتضاه على النحو نفسه؛

١. هنا نجد أن تفسير هيجل لكانت يشبه تفسير شيلر، وهو يقوم على معيار من سوء الفهم. انظر على سبيل المثال ترجمة كتاب هيجل (فلسفة الحق) (أكسفورد، ١٩٤٢)، الفقرة ١٢٤ من كتابه "الكتابات اللاهوتية المبكرة" (شيكاغو، ١٩٤٨، ث ٢١١، وهـ. ج. باتون: "الأمر المطلق" (لندن، الطبعة الثانية) ص ٤٨ و ٨٤.

وبشكل أكثر عينية، إنه يبدو في الطبيعة على أنه تعارض القانون التجريدي مع وفرة الظواهر الجزئية، كل بوضوح مع طابعه الخاص؛ وهذا يبدو في الروح على أنه التعارض بين ما هو حسي وما هو روحي في الإنسان، على أنه معركة الروح ضد الجسد، معركة الواجب لذات الواجب، الأمر الصارم ضد المصلحة الخاصة، دفء القلب، الميول والدوافع الحسية ضد المزاج الفردي بصفة عامة؛ إنه التعارض الصعب بين الحرية الباطنية وضرورة الطبيعة الخارجية، وعلى نحو أكبر على أنه التعارض بين المفهوم الأجوف الميت الموروث والعينية الكاملة للحياة، بين النظرية أو التفكير الذاتي والوجود الموضوعي والتجربة.

هذه هي التعارضات التي لم تحدث إطلاقا من جانب رهافة التأمل أو حذلقة الفلسفة، فهي في حالات عديدة قد شغلت دوما وأزعجت الوعي الإنساني، حتى لو كانت الثقافة الحديثة هي الأولى التي عملت عملها وبأكبر حدة ودفعتها إلى ذروة التعارض الصعب. إن الثقافة الروحية، العقل الحديث، قد أوجد هذا التعارض في الإنسان والذي جعله حيوانا برمائيا هجينا، لأنه عليه أن يعيش في عالمين الواحد متناقض مع الآخر. والنتيجة هي أن الوعي الآن يصاب بالدهشة في هذا التناقض، وهذا الوعي وهو مساق من جانب إلى الجانب الآخر لا يستطيع أن يجد إشباعه لذاته في الواحد أو الآخر. فمن جهة إننا نرى الإنسان مسحوباً في العالم العادي للواقع والزمان الأرضي والذي تحط قواه من جراء الحاجة والفقر، الضغط الشديد من جانب الطبيعة، المضغوط في المادة والغايات الحسية ومتعتها وقد استولت عليه واستعبدته الدوافع والعواطف الطبيعية. ومن جهة أخرى إنه يرفع نفسه إلى الأفكار الخالدة، إلى عالم الفكر والحرية، ويعطي نفسه باعتباره (إرادة) قوانين وقيما كلية، ويسلب العالم واقعه الحيوي والمزدهر ويحلله إلى تجريدات، نظرا لأن الروح لا يأخذ الآن

حقه وكرامته إلا بسوء استعمال الطبيعة وإنكار حقها، ومن ثم يُثْقل على الطبيعة الضغط والعنف اللذين عانى منهما من ذاته. ولكن بالنسبة للثقافة الحديثة وعقلها فإن هذا التنافر في الحياة والوعي يتضمن مطلبا وهو ضرورة حل مثل هذا التناقض. ومع هذا فإن العقل لا يستطيع أن يتحرر من صرامة هذه التعارضات؛ ولهذا فإن الحل يظل بالنسبة للوعي مجرد (ينبغي حله)، وأن الحاضر والواقع لا يتحركان إلا في اضطراب هنا وهناك والذي يبحث عن تصالح دون أن يجد حلا واحدا. وهكذا ينشأ التساؤل إذن ما إذا كان هذا التعارض الكلي والشامل، والذي لا يستطيع أن يتجاوز مجرد ما ينبغي ومجرد حل افتراضي هو بصفة عامة الحقيقة المطلقة والغاية القصوى. فإذا كانت الثقافة العامة قد انساقت إلى مثل هذا التناقض، فإن مهمة الفلسفة تصبح هي إبطال التعارضات، أي أن تظهر أنه لا البديل الواحد في تجريده ولا البديل الآخر في أحاديته الجانبية يملك الحقيقة، بل إنهما كليهما ينحلان؛ ولا تكمن هذه الحقيقة إلا في التصالح والتوسط بينهما لكن لما كان هذا التوسط ليس مجرد مطلب، بل هو يجرى إنجازه بشكل مطلق وهو ما يجرى إنجازه ذاتيا بشكل دائم. وهذه البصيرة تتطابق في التو مع الإيمان والإرادة الأصليين اللذين لديهما بالفعل تمامًا هذا التعارض الذي ينحل نصب أعينهما على نحو مضطرد، ومن ناحية الفعل يجعلان هذا غايتهما ويحققانها. إن الفلسفة قادرة على الاستبصار التأملي في ماهية التعارض ولكن طالما أنها تظهر كيف أن الحقيقة هي بالضبط حل التعارض، وهنا ليس بمعنى— كما يجرى الاعتقاد— إن التعارض وجانبيه (لا يوجدان بالمرة)، بل إنهما يوجدان وقد تصالحا.

والآن لما كانت الغاية القصوى، التحسين الخلقي، قد أشارت إلى نقطة أسمى، فإن علينا أن نحفظ هذه النقطة الأسمى للفن أيضا. ولهذا فإن الوضع الزائف،

الذي سبق لنا أن لاحظناه، يجرى التخلي عنه في التو، هذا الوضع هو ان على الفن أن يفيد كوسيلة للأغراض الخلقية، والغاية الخلقية للعالم بصفة عامة، من خلال التثقيف والتحسين، ومن ثم يكون للفن هدفه الجوهري، لا في ذاته، بل في شئ آخر. فإذا نحن الآن بمقتضى هذا نواصل الحديث عن غاية وهدف نهائيين فإن علينا في المقام الأول أن نتخلص من الفكرة العكسية وهي—في مسألة الغاية—تتمسك بالمعنى الثانوي للمسألة، وهو أن الأمر هو مسألة متعلقة بالنفع. إن الانحراف قائم هنا في هذه الحالة في أن العمل الفني مفروض فيه أن يعتمد على شئ أو يوضع نصب عقولنا على انه الشئ الجوهري أو على أنه ما ينبغي أن يوجد، حتى أن العمل الفني حينئذ لا تكون له مصداقية إلا على أنه أداة مفيدة لتحقيق هذه الغاية التي هي صادقة باستقلال من ذاتها خارج مجال الفن. وضد هذا يجب أن نتمسك بأن رسالة الفن هي كشف (الحقيقة) في شكل تشكيل فني حسي، لطرح التعارض التوافقي الذي ذكرناه في التو، ومن ثم تكون له غاية وهدفه في ذاته، في هذا الطرح عينه وكشف الحقيقة وبالنسبة للغايات الأخرى، مثل التعليم، التطهير، التحسين، الكسب المالي، الصراع من أجل الشهرة والشرف، لا شان لها على الإطلاق بالمرة بالعمل الفني كعمل فني ولا تحدد طبيعته.

(٧) الاستنباط التاريخي لمفهوم الفن الحق

الآن، انطلاقا من هذه النقطة من النظر التي فيها الإهتمام بالمادة من خلال فهم التأمل التجريدي تكون قد تحللت، فإن علينا أن نشرع في التقاط مفهوم الفن في ضرورته الباطنية حيث أنه بعد كل شئ فإن هذه النظرة أيضا من المرجعية الحق والفهم للفن إنما تنشأ تاريخيا. وذلك لأن هذا التعارض الذي قد لمسناه، إنما يؤكد نفسه لا في التأمل التجريدي وحسب للثقافة العامة، بل حتى في الفلسفة كفلسفة والآن وحسب عندما تفهم الفلسفة على نحو شامل كيف تتغلب على هذا التعارض

تكون قد التقطت ماهيتها الخاصة، وفي الوقت نفسه التقطت ماهية الطبيعة والفن.

وهكذا فإن هذه النقطة من النظر ليست هي وحسب إعادة استثارة الفلسفة بصفة عامة، بل أيضا استثارة علم الفن، وفي الحقيقة هي إعادة هذه الاستثارة هي وحدها التي بها يمكن لعلم الجمال الحق، باعتباره علما، يجب الشكران حقا لأصلها الأصيل والفن من أجل تقدير الأسمى.

لهذا سوف أمس بإيجاز تاريخ التحول الذي لدي في عقلي، من جهة من أجل التاريخ ذاته، ومن جهة أخرى لأنه بهذه الطريقة نتبين على نحو ألصق الآراء التي هي هامة والتي على أساسها سوف نبني المزيد. وهذا الأساس في أشد طابع عمومي له قائم في إدراك أن جمال الفن هو وسيلة من الوسائل التي تنحل وترتد إلى وحدة تعلو التعارض والتناقض المشار إليهما من قبل بين الروح المتمركز ذاتيا على نحو تجريدي والطبيعة — كلا طبيعة الظواهر الخارجية وتلك الخاصة بالشعور والانفعال الباطنيين الذاتيين.

(١) الفلسفة الكانتية

إن الفلسفة (الكانتية) التي لم تكتف بأن تستشعر الحاجة إلى هذه النقطة من الوحدة، بل أيضا أدركتها بجلاء وطرحتها أمام عقولنا بصفة عامة كأسس على السواء للعقل والإرادة اعتنقت النزعة العقلانية الذاتية والحرية والوعي الذاتي الذي يجدد ويعرف ذاته على أنه لا متناه فطريا. وهذا الإدراك للطابع الإطلاقي للعقل في ذاته، الذي حدد نقطة تحول الفلسفة في الأزمنة الحديثة، نقطة التحول المطلقة هذه يجب إدراكها، وحتى لو أصْرَرْنا على أن فلسفة كانت ليست دقيقة أو غير ملائمة، فإن هذا الملمح منها لا يجب دحضه. ولكن لما كان كانت قد ارتد إلى الوراء ثانية إلى التعارض الوطيد بين التفكير الذاتي والفردانية الحسية للإرادة، فإنه هو — قبل أي أحد آخر — الذي أكد على

نحو فائق التعارض المذكور في الحياة الخلقية، لأنه بجانب هذا قد أعلى من شأن الجانب العملي للروح على الجانب النظري. ولما كان هناك تقبل لهذا التثبيت للتعارض الذي يدركه تفكير (الفهم) لم يكن لديه بديل آخر سوى التعبير عن الوحدة بشكل محض في شكل (أفكار العقل) الذاتية، والتي ما من واقع ملائم يستطيع أن يظهرها، ولهذا فهي مسلمات هي في الحقيقة يجب استنباطها من العقل العملي، ولكن طابعها الباطني الماهوى يظل مجهولا من جانب التفكير والذي يظل تحققه العملي مجرد وجود مُرَحل إلى ما لا نهاية. وهكذا نجد أن كانت قد طرح في الحقيقة التناقض المتصالح أمام عقولنا، ومع هذا لم يستطع أن يطور ماهيته الحقة علميا وكذلك لم يستطع أن يظهره على أنه الواقعي الحق والوحيد. ومن الحق أن كانت قد دفع الأمور حقا إلى الأمام بقدر ما أنه وجد الوحدة المطلوبة فيما يسميه (التفهم الحدسي)؛ ولكنه حتى هنا توقف ثانية عند تعارض ما هو ذاتي مع ما هو موضوعي، حتى أنه بينما يؤكد بالفعل التحلل التجريدي للتعارض بين المفهوم والواقع، بين الكلي والجزئي، بين الفهم والإحساس، ولهذا الفكرة، فإنه جعل هذا التحلل والتصالح ذاته في مُرّكَّب واحد (ذاتي) خالص، وليس مركبا حقيقيا وفعليا بشكل مطلق.

وفي هذا الصدد فإن كتابه (نقد ملكة الحكم) حيث يتناول الملكات الجمالية واللاهوتية للحكم، هو كتاب تثقيفي وكتاب بارز. إن الموضوعات الجميلة الخاصة بالطبيعة والفن والمنتجات الغرضية للطبيعة التي ازداد كانت من خلالها اقترابا إلى مفهوم ما هو عضوي وما هو حي، فإنه لم يتناول من وجهة نظر تأمل ما يحكم عليها ذاتيا. وفي الحقيقة يحدد كانت ملكة الحكم بصفة عامة على أنها "القدرة على التفكير في الجزئي على أنه مندرج تحت الكلي"[1]، وهو يعتبر ملكة الحكم

---

١. هذا الاقتباس من كتاب "نقد ملكة الحكم" من الفقرة ٤ في المقدمة.

ملكة (تأملية) "عندما لا يكون أمامها سوى الجزء وقد مُنِح لها وعليها أن توجد الكلي الذي منه تأتَّت" للتأمل. وبالمثل، فإن كانت يفسر الحكم (الجمالي) على أنه لا ينطلق من (الفهم) كفهم، على أنه القدرة على المفاهيم، كما أنه لا ينطلق من الحدس الحسي وتنوعه المتعدد، بل ينطلق من اللعب الحر الخاص (بالفهم) و(التخيل). وفي هذا الصدد الخاص بملكات المعرفة، بالجهاز العضوي الحي وفيه نجد أن المفهوم الكلي، يحتوي الجزئي أيضا، وضع الأعضاء، لا من الخارج، بل من الداخل، وعلى هذا النحو فإن الجزئي يتطابق مع غاية وجوده الخاص. ومع هذا، مرة أخرى، فإنه بمثل هذا الحكم فإن الطبيعة الموضوعية للشئ ليس مفروضا فيها أن تجرى معرفتها، إن كل ما يجري التعبير عنه هو الحالة الذاتية ومن أجل هذه الغاية فإنها تحتاج إلى قانون، تحتاج إلى مبدأ تعطيه لنفسها، وبالنسبة لهذا القانون فإن كانت اقترح (الغرضية) أو (الغائية). وفي مفهوم الحرية في كتاب كانت (نقد العقل العملي) فإن إنجاز الغرض لا يتجاوز بعد مجرد ما ينبغي، ولكن في الحكم (الغائي) للأشياء الحية نجد كانت يتأتَّى إلى نقطة متعلقة بإن الموضوع يصبح متعلقا بالذات وبشعور هذه الذات باللذة والرضا.

(١) والآن، في المقام (الأول) فإن هذا الرضا يجب إفراغه من كل مصلحة، أي أن يكون (بدون أي علاقة) بملكة (الشهوة) الخاصة بنا. فلو كان لدينا اهتمام— فضول على سبيل المثال، أو اهتمام حسي من جانب حاجتنا الحسية، رغبة في التملك والاستخدام، إذن فإن الأشياء تكون غير ذي أهمية بالنسبة لنا بحسبانها، ولكن وحسب بمقتضى حاجتنا، والموقف هو على نحو أنه من جانب يوجد الشئ ومن جهة أخرى توجد الحاجة المحددة المتميزة عنه والتي مع هذا تكون في علاقة بها. وعلى سبيل المثال إذا كنت أستهلك شيئا من أجل التغذية، فإن هذا الإهتمام يستقر وحسب في

داخلي ويكون غريبا بالنسبة للشئ نفسه. والآن بالنسبة للوضع المتعلق بالجميل فإن كانت[1] الفيلسوف يذهب إلى أنه ليس من هذا النوع. إن الحكم الجمالي يدع الكيان الموجود الخارجي حرا ومستقلا، وهو ينطلق من لذة يتطابق معها الشئ بمقتضاه الخاص، في أن اللذة تسمح للشئ أن تكون له غايته في ذاته. وهذا كما سبق لنا أن ذكرنا هو اعتبار له أهميته.

(٢) وثانيا يقول كانت[2] إن الجميل يجب أن يكون على نحو فيه يكون المطروح أمامنا بدون مفهوم أي بدون مقولة الفهم، كشئ خاص باللذة (الكلية). ولكي يمكن تقدير الجميل فإن هذا يتطلب روحًا ثقافيا؛ إن الإنسان غير المتعلم ليس لديه أي حكم خاص بالجميل، نظرا لأن هذا الحكم يقتضي مصداقية كلية. هذا حق، فإن ما هو كلي هو من الوهلة الأولى تجريد؛ لكن ما هو حقيقي بشكل مطلق يحمل في داخله مطلب المصداقية الكلية وخصائصها. وبهذا المعنى فإن الجميل ينبغي أيضا أن يجري إدراكه بشكل كلي، رغم أن مجرد مفاهيم الفهم ليست مهيئة للحكم عليه. إن الخيِّر أو الحق—على سبيل المثال—في الأفعال الفردية تندرج تحت مفاهيم كلية، والحدث يعد خيرا إذا استطاع أن يتطابق مع هذه المفاهيم. والجميل من جهة أخرى عليه أن يبتعث لذة كلية على نحو مباشر بدون علاقة على هذا النحو (أو بدون أي تطابق). وهذا لا يعني إلا أنه ونحن نبحث الجميل نكون غير واعين بالمفهوم وما يندرج تحته، وإن الانفصال بين الشئ الفردي والمفهوم الكلي—والذي في موضع آخر يكون ماثلا في الحكم—غير مسموح به هنا بالمرَّة.

---

١ . في كتابه "نقد ملكة الحكم"، الكتاب الأول، الفقرة ٢

٢ . كتاب "نقد ملكة الحكم"، الكتاب الأول، الفقرة السادسة.

(٣) وثالثا فإن الجميل عليه أن يتخذ شكل (الهدفية)[١] طالما أن الهدفية يجري إدراكها في الشئ بدون أي عرض للهدف. وفي الأعماق فإن هذا يكرر ما بحثناه في التو. إن أي نتاج طبيعي، نباتا—على سبيل المثال—أو حيوانا نجده منظماً بشكل غرضي مستهدف، وفي هذه الهدفية فإنها واردة على نحو مباشر بالنسبة لنا حتى أنه ليست لدينا أي فكرة عن هدفه المنفصل بشكل واضح ومتميز عن واقعه الماثل المطروح. وبهذه الطريقة فإن الجميل أيضا عليه أن يظهر لنا كهدفية. وفي الهدفية المتناهية فإن الغاية والوسيلة يظلان خارجيين الواحدة بالنسبة للأخرى، نظرا لأن الغاية لا تنتصب بأي علاقة جوهرية بمادة تحققها[٢] وفي هذه الحالة فإن فكرة الغاية متميزة على نحو واضح عن الشئ الذي تظهر فيه الغاية كتحقق.

أما الجميل—فإنه من جهة أخرى—يوجد على أنه غرضي في ذاته، بدون أن تظهر الوسيلة والغاية نفسيهما منفصلين كجوانب له. إن هدف الأعضاء—على سبيل المثال—الخاصة بالجهاز العضوي هو الحياة التي توجد كشئ واقعي في الأعضاء نفسها، فإذا حدث انفصال فإنها تكف عن أن تكون أعضاء. وذلك أنه في الشئ الحي نجد الغرض والمادة الخاصة بتحققه متحدين على نحو مباشر حتى أنه لا يوجد إلا طالما أن الغرض أو الهدف مستقر فيه. فإذا أخذنا بهذه الوجهة من النظر نجد أن الجميل لا يجب أن يرتدي الهدفية كشكل خارجي، بل بالعكس، إن التطابق الغرضي

---

١. طوال هذه الفقرة فإن هيجل يتناول كانت ويطرح الرابطة التي أقامها بين الحكم الفني والحكم اللاهوتي وهذه الجملة هي اقتباس من كانت من المرجع ذاته، الفقرة 7 قرب النهاية.

٢. إننا نضع أشياء (متناهية) لتحقيق هدف، نصنع سكينا مثلاً للتقطيع، ولكن لا توجد أي علاقة جوهرية بين الوسيلة والغاية فالتقطيع يمكن أن يتم باستخدام موس. ولكن في الأعضاء العضوية والحياة نجد أن الوسيلة والغاية مترابطان على نحو جوهري.

المستهدف لما هو باطني وما هو خارجي يجب أن تكون الطبيعة الجوانية للشئ الجميل.

(٤) رابعا، وأخيرا، فإن كانت وهو يتناول الجميل يتمسك بشدة بأنه يجري إدراكه بدون مفهوم على أنه موضوع البهجة (الضرورية)[1] إن الضرورة هي مقولة تجريدية وهي تشير إلى علاقة جوهرية باطنية للطرفين؛ إذن ومن جراء الأول يكون الآخر كذلك. إن الأول في طابعه الخاص يحتوي الآخر في الوقت نفسه وعلى سبيل المثال فإن العلة لا يكون لها معنى بدون معلول. ولما كان الجميل له ضرورة أن يمنح اللذة فإن هذا هو له في ذاته بدون أي علاقة مهما تكن بالمفاهيم، أي بمقولات (الفهم). وكذلك — على سبيل المثال — فإن الانتظام[2] الذي ينجم بمقتضى مقولة (الفهم) يسُرنا بالفعل، رغم أن كانت لا يزال يتطلب للذة شيئا أكبر من الوحدة والمساواة المرتبطتين بمثل مقولة (الفهم) هذه.

والآن إن كل ما نجده في كل هذه القضايا الكانتية عدم انفصالية والتي هي في كل الحالات الأخرى يجري افتراضها في وعينا باعتبارها متميزة. هذا الانفصال يجد نفسه وقد جرى إلغاؤه في الجميل، حيث نجد أن الكلي والجزئي، الغاية والوسيلة، المفهوم والموضوع، تتداخل على نحو كامل الواحدة في الأخرى وهكذا يرى كانت جمال (الفن) فوق كل شئ كتطابق فيه يتوافق الجزئي نفسه مع المفهوم. والجزئيات على هذا النحو هي (للوهلة الأولى) عرضية ملائمة لمثيلاتها ولما هو كلي، وهذا العنصر العَرضي بالذات — الإحساس، الشعور، الانفعال، المَيْل — لا يعود الآن بسيطا، في جمال الفن، (مندرجا) تحت المقولات الكلية (للفهم)، و(يهيمن) عليه مفهوم الحرية في كليتها التجريدية. بل إنه يرتبط بشدة بالكلي حتى أنه يكون من الناحية الباطنية والكلية ملائما له. لهذا فإن الفكر متجسد في

١. نقد ملكة الحكم، الفقرة ٢٢ في نهايتها.

٢. أنظر فيما بعد الجزء الأول، الفصل الثاني، الفقرة الأولى.

جمال الفن، والمادة لا تحدد بالفكر الخارجي، بل توجد حرة إنطلاقا من ذاتيتها ـــ حتى أن ما هو طبيعي وما هو حسي وما هو من القلب الخ لها كلها في ذاتها تناسبها وغرضها وتناغمها؛ وإن الحدس والشعور يرتفعان إلى مصاف الكلية الروحية، بمثل ما أن الفكر لا يكتفي بأن يتنكر لعداوته للطبيعة، بل يرتقي إذّاك؛ إن الشعور واللذة والمتعة يجري تبريرها وتكريسها؛ حتى أن الطبيعة والحرية، الإحساس والمفهوم، يجدان استحقاقهما ورضاءهما كلها في واحد. لكن هذا التصالح الكامل الواضح لا يزال يفترضه كانت أخيرا على أنه ذاتي وحسب بمقتضى الحكم وإنتاج (الفن)، وليس أنه في ذاته حقيقي وواقعي على نحو مطلق.

وهذه الأمور يمكن اتخاذها على أنها النتائج الرئيسية لكتاب كانت "نقد ملكة الحكم" طالما أنها تستطيع أن تهمنا هنا. إن كتابه هذا يشكل نقطة البداية للاستيعاب الحق لجمال الفن، ولكن ليس إلا فيما بعد بالتغلب على أشكال القصور عند كانت يمكن لهذا الاستيعاب أن يؤكد ذاته على أنه الالتقاط الأسمى للوحدة الحقة للضرورة والحرية، للجزئي والكلي، للإحساس والعقل.

(٢) شيلر وفنكلمان وشلنج

لهذا يجب الإقرار بأن الإحساس الفني لعقلية عميقة وفلسفية قد طالب وعبر عن الكلية والتوفيق (في فترة مبكرة أكثر عما أدركته الفلسفة كفلسفة) وذلك ضد أن ذلك الامتداد التجريدي لإضفاء الطابع العقلي ومثل ذلك الواجب لذات الواجب، وقبل تلك النزعة العقلانية الهلامية والتي تستوعب الطبيعة والوقائعية، الإحساس والشعور، على أنها مجرد حاجز أو قيد يناقضه ويكون معاديا له. وشيلر (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) هو الذي يجب تصديقه للغاية ونضعه موضع الثقة والتقدير لأنه نقد من خلال الذاتية والتجريد الكانتيين للتفكير والمخاطرة بمحاولة تجاوز هذا بالإستيعاب العقلي للوحدة والتصالح على أنه الحقيقة وتجسيد هذا في الإنتاج

الفني. ذلك أن شيلر في كتاباته الجمالية لم يكتف بأن يعبأ بالفن وأهميته، بصرف النظر عن علاقته بالفلسفة الحقة، بل هو أيضا قارن اهتمامه بجمال الفن بالمبادئ الفلسفية، وهو بالإنطلاق منها وبعودتها وحسب نَفَذَ بالفعل في الطبيعة الأعمق والمفهوم الأعمق للجميل. ومع هذا فإن المرء يشعر بأنه في فترة ما من عمله قد شغل نفسه بالتفكير على نحو أكبر مما هو في مخاطرة بالنسبة للجمال الفطري لأعماله عن الفن. وإن التركيز العمدي على التأملات التجريدية بل وحتى الاهتمام (بالمفهوم) الفلسفي أمر ملاحظ في العديد من قصائده. ومن أجل هذا جرى لومه وجاء هذا اللوم بصفة خاصة بل والحط من قدره بالمقارنة مع موضوعية جوته وسذاجته الوطيدة غير العابئة (بالمفهوم). ولكن في هذا المضمار فإن شيلر كشاعر قد دفع دين عصره، وإن ما يجري لومه عليه كان شوشرة تحولت فحسب إلى أن تكون تكريما لهذه النفس الجليلة والعقلية العميقة وتكون وحسب بالنسبة لمغامرة العلم والمعرفة.

وفي هذه الفترة نفسها فإن هذا الدافع العلمي نفسه سحب جوته للغاية من مجاله الحق—ألا وهو الشعر. ومع هذا، فإن جوته مثل شيلر الذي شغل نفسه بالنظر في الأعماق الباطنية (للروح) قد دفع عبقريته الحقة إلى الجانب (الطبيعي) للفن، دفعه إلى الطبيعة الخارجية، دفعه إلى عضونات النباتات والحيوانات، دفعه إلى البللورات وتشكيل السحب والألوان. وجوته بالنسبة لهذا البحث العلمي استحضر عبقريته الرائعة والتي في هذه الموضوعات قد قذف تمامًا إلى الرياح النظرة الخارجية بمجرد (الفهم) بما في هذا من خطأ، شأنه في هذا شأن شيلر، في الجانب الآخر، وقد نجح في أن يؤكد ضد معالجة الفهم للإرادة والتفكير فكرة الكلية الحرة للجمال ونحن نجد عددا كبيرا من كتابات شيلر مكرسة لهذا الاستبصار بطبيعة الفن وخاصة مؤلفه

(رسائل عن التربية الجمالية)[1].

وفي هذه (الرسائل) نجد أن النقطة الرئيسية التي انطلق منها شيلر هي أن أي إنسان فرد إنما يحمل في داخل نفسه القدرة على الرجولية المثالية. وهو يذهب إلى أن هذا الإنسان الأصيل تمثله (الدولة) التي يتخذها لكي تكون الشكل الموضوعي والكلي—كما لو كانت مُقَنَّنة—وفي هذا الشكل فإن تنوع الأشخاص الأفراد يستهدف أن يُجَمِّع ويترابط بنفسه في وحدة. والآن لقد اعتقد أن هناك طريقين لتقديم كيف أن الإنسان الذي يعيش في الزمن يمكنه أن يتطابق مع الإنسان في (الفكرة). فمن جهة (الدولة) باعتبارها جنس (فلسفة الأخلاق) والقانون، أما العقل فهو قد يلغي الفردية؛ ومن جهة أخرى فإن الفرد قد يرتفع بنفسه إلى الجنس الإنساني وإن إنسان العصر يسمو بنفسه إلى إنسان (الفكرة). وهو يعتقد أن العقل ينشد الوحدة كوحدة، أي ما يتفق مع الجنس الإنساني، بينما الطبيعة تنشد التكثر والفردية؛ وهذان المُشَرِّعان يضعان مطالب مماثلة على عاتق الإنسان. والآن في صراع هذين الجانبين المتضادين فإن التربية الجمالية تقوم بإحكام بتحقيق مطلب التوسط بينهما والتصالح بينهما، والسبب كما يذهب شيلر هو أن التربية الجمالية بتطوير ما هو فطري وحسي وما هو دافعي وما هو قلبي فإنها كلها تصبح ذات طابع عقلي في ذاتها؛ وبهذه الطريقة فإن العقل أيضا والحرية والنزعة الروحية تنبثق من التجريد الخاص بها وتتوحد مع العنصر الطبيعي وقد جرى إضفاء الطابع العقلي عليه مع بث لحم ودم فيه. إن الجميل يجرى هكذا الإعلان به على أنه الصياغة المتبادلة لما هو عقلي وما هو حسي، وهذه الصياغة تصبح ما هو واقعي على الأصالة. وبصفة عامة فإن وجهة النظر هذه الخاصة بشيلر يمكن إدراكها من ذي قبل في كتابه (اللطافة والوقار، ١٧٩٣)، وكذلك

١. نشرت لأول مرة في مجلة فصلية كان يصدرها، ثم فيما بعد في مجموعة كتاباته النثرية (ليبزج، ١٨٠١، الجزء الثالث).

في قصائده، لأنه جعل مدح النساء مادة موضوعه الخاصة، فقد أدرك في طبيعتهن كما أكد أنه فيهن يحدث التوحيد الراهن التلقائي للروح والطبيعة.

وهذه (الوحدة) الخاصة بما هو كلي وجزئي، وما هو حرية وضرورية وبما هو روح وطبيعة والتي التقطها شيلر على نحو علمي على أنها مبدأ وماهية الفن والتي عمل عليها على نحو مطرد والتي يستدعيها إلى الحياة الفعلية من خلال الفن والتربية الجمالية قد أصبحت الآن باعتبارها (الفكرة ذاتها) هي مبدأ المعرفة والوجود، وأصبحت (الفكرة) يجري إدراكها على أنها هي ذلك الشئ وحده الذي هو حقيقي وواقعي. وعلى هذا فإن الفلسفة قد أحرزت مع شلنج[١] وجهة نظرها المطلقة؛ والتي كان الفن من قبل قد بدأ في تأكيد طابعها الحق ومكانتها في علاقة بالمصالح الأسمى للبشرية، والآن قد جرى اكتشاف (مفهوم) الفن ومكانة الفن في الفلسفة، وجرى تقبل الفن، حتى في جانب واحد بطريقة مشوهة، وليس هنا موضع مناقشة هذا، ولا يزال الأمر في رسالته السامية والأصيلة. وبالمثل فإن فنكلمان[٢] في فترة مبكرة استلهم بصيرته في مُثل اليونانيين على نحو فتح به بالتالي الطريق أمام معنى جديد للنظر في الفن؛ ولقد أنقذ الفن من والوسائل التي تنظر إلى الفن على أنه يخدم الغايات المشتركة أو مجرد محاكاة الطبيعة، ولقد شجَّع على نحو قوي اكتشاف (فكرة) الفن في الأعمال الفنية وكذلك تاريخ الفن. ويجب اعتبار فنكلمان على أنه واحد من ضمن الذين في مجال الفن قد فتح للروح عضوا جديدا وأحوالا جديدة كلية للتناول. زيادة على ذلك، بالنسبة للنظرية والمعرفة الفلسفية للفن فإن آراءه كان لها تأثير ولكن على نحو أقل.

١. شلنج: ١٧٧٥ ـ ١٨٥٤ انظر كتاب "نسق النزعة المثالية الكلية الصورية" (١٨٠٠).

٢. ظهر كتابه "تاريخ الفن في العالم القديم" عام ١٧٦٤

وحتى يمكننا أن نمس مَسًّا موجزا لمسار التطور التالي للموضوع عبر إعادة بعث (الفكرة) الفلسفية نجد أن أ. و. فون شلجل وفريدريك فون شلجل[1] النَّهمِيْن من أجل التجدد في مجال البحث عما هو متميز وغير عادي قد اقتربا من (الفكرة) الفلسفية على نحو مشابه كثيرا لطبيعتيهما غير الفلسفيتين تمامًا، ولكن طبيعتيهما النقديتين من الناحية الجوهرية قابلتان لتقبل الأمر. فلا نجد أيًا منهما يمكن أن يزعم أنه له سمة متعلقة بالتفكير التأملي. ومع هذا فإنهما هما بما لديهما من ألمعية نقدية قد اقتربا من النقطة المحورة (للفكرة)، وهما بحرية كبيرة في الحديث وشجاعة بالنسبة للابتكار حتى مع وجود قوام فلسفي تعس شنًا—إشكالية روحية ضد آراء السابقين عليهم. وهكذا في أفرع الفن المختلفة قدَّما بالفعل معيارا جديدا للحكم واعتبارات جديدة كانت أرقى مما لدي الذين قد هاجماهم. ولكن لما كان نقدهم لم يكن مصاحباً بمعرفة فلسفية شاملة محيطة بمعيارهما فإن هذا المعيار اكتسب إلى حد ما طابعا غير محدد ومذبذباً حتى أنهما أحيانا قد حققا الكثير أحيانا والقليل أحيانا أخرى. ولكن يجب أيضا أن نضع في ميزان حسناتهما أنهما قد عَّرضا للضوء مرة أخرى ومجَّدا أشياء محبوبة كانت قد هُجِرَتْ وجرى تقييمها على نحو هين في ذيَّاك الوقت، وعلى سبيل المثال، اللوحة الإيطالية والهولندية Nibelungenlied، الخ، وأنهما سعيا وكلهما حماس أن يتعلما ويعِّلما الأشياء التي كانت معلومة على نحو ضئيل، مثل الشعر والأساطير الهندية. ولكن مهما تكن قيمتهما عالية في هذا الصدد، قد أضفيا قيمة كبرى على هذه الحقب، وأحيانا وقعا في خطأ الإعجاب بما هو متوسط الشأن، مثل كوميديات هولبرج[2]، فهما ينسبان قيمة كلية لما هو ليس له إلا قيمة ضئيلة نسبيا، أو حتى يكون لديهما تهور لإظهار

١. ١٧٦٩ - ١٨٤٥ و١٧٧٢ - ١٨٢٩ على التعاقب.

٢. بارون ل. هولبرج (١٦٨٤ - ١٧٥٤) كاتب درامي ومؤرخ دينماركي.

نفسيهما على أنهما متحمسان من خلال نزوع عكسي وبموقف ثانوي كما لو كان لهذا قيمة فائقة.

(٣) السخرية

وانطلاقا من هذا الإتجاه، وخاصة من قناعات وعقائد ف. فون شلجل كان هناك المزيد من التطور في الأشكال المتنوعة التي تسمى (السخرية)[١] وهذا يضرب أطنابه عميقا في جانب من جوانبه في فلسفة فيشته، طالما أن مبادئ هذه الفلسفة يجري تطبيقها على الفن. وف. فون شلجل، شأنه شأن شلنج، انطلق من رؤية فيشته: شلنج يتجاوز هذا كليةً، وشلجل يطور هذا بطريقته الخاصة ويحرر نفسه من هذا الموقف. والآن بالنسبة لما يهم بالنسبة للارتباط الأوثق لقضايا فيشته مع اتجاه داخل السخرية، فإننا نحتاج في هذا النطاق إلى أن نركز وحسب على النقاط التالية بالنسبة لهذه السخرية، ألا وهي: (أولا) إن فيشته نصَّب (الأنا) على أنه المبدأ المطلق لكل المعرفة والعقل والإدراك، وإلى حد أن (الأنا) يظل طوال هذا تجريديا وصوريا. و(ثانيا)، إن هذا (الأنا) هو لهذا في ذاته بسيط للغاية، ومن جهة أخرى فإن كل تجزئية، كل ما هو مميز، كل محتوى إنما يجري نفيه فيه، حيث أن كل شئ منغمر في هذه الحرية التجريدية والوحدة التجريدية، بينما — من جهة أخرى — نجد أن كل محتوى تكون له قيمة بالنسبة (للأنا) لا يجري طرحها وإدراكها إلا من جانب (الأنا) ذاته. وما من شئ إلا ويكون وحسب من خلال أداتية (الأنا)، وإن ما يوجد من خلال أداتيتي أستطيع بالمثل تماما أن أفنيه ثانية.

والآن إذا ما توقفنا عند هذه الأشكال الفارغة تماما والتي تصدر من النزعة الإطلاقية (للأنا) التجريدي، فإنه لا يوجد شئ يجرى تناوله (في ذاته ولذاته) ويكون

١. انظر "فلسفة الحق" الفقرة ١٤٠، أكسفورد، ١٩٤٢، ص ١٠١ - ١٠٣، ص ٢٥٨.

قيما في ذاته، ولكن وحسب على أنه نتاج ذاتية (الأنا). ولكن في تلك الحالة فإن (الأنا) يستطيع أن يظل ربًا وسيدا لكل شئ، وليس في أي مجال للأخلاقيات والقانون والأشياء الإنسانية والإلهية، الدنيوية والمقدسة يوجد أي شئ يكون عليه أولا أن يتموضع من جانب (الأنا)، وأنه لا يمكن بالمثل تمامًا أن يجرى تدميره من جانب الأنا. وعلى هذا فإن كل شئ حقيقي أصيل ومستقل يصبح وحسب مظهرا، وليس حقيقيا وأصيلا بجدارته أو من خلال ذاته، بل مجرد مظهر ـــ بمقتضى (الأنا) الذي في قوته وهواه والذي يظل عند انطراحه الحر. وإن الإقرار به أو إلغاءه إنما يتوقف بالكلية على لذة (الأنا) المطلق من قبل في ذاته باعتباره بكل بساطة مجرد (أنا).

والآن (ثالثًا) إن (الأنا) هو فرد حي فعال، وإن حياته، قائمة في جعل فرديته واقعية في أعينه وفي أعين الآخرين، في التعبير عن ذاته وحمل ذاته إلى مصاف الظهور. والآن بالنسبة للعلاقة بالجمال والفن فإن هذا يتطلب معنى العيش كفنان وتشكيل حياة المرء (على نحو فني). ولكن وفق هذا المبدأ فإنني أعيش كفنان عندما يكون كل فعل لي وكل تعبير لدي بصفة عامة في ارتباط بأي محتوى مهما يكن، يظل بالنسبة لي مجرد مظهر ويتخذ شكلا يكون بكليته في استطاعتي. وفي تلك الحالة فإنني لست حقا في (شغف) سواء بالنسبة لهذا المحتوى أو بصفة عامة بالنسبة لتعبيره وتحققه الواقعي. وذلك أن الشغف الأصيل لا يندرج إلا عن طريق شغف جوهري، عن طريق شئ له قيمة باطنية مثل الحق، الحياة الخلقية، الخ ـــ عن طريق محتوى يُعَدُّ على هذا النحو بالنسبة لي على أنه جوهري، حتى أنني أصبح وحسب نفسي الجوهرية في عينيَّ وطالما أنني أغوص بنفسي في مثل هذا المحتوى وأطرح نفسي في تطابق معه في كل معرفتي وكل ما أؤديه. وعندما يكون (الأنا) الذي يقيم

الأشياء ويحلها انطلاقا من هواه يكون الفنان، والذي بالنسبة له ما من محتوى للوعي يظهر كشئ مطلق وحقيقي على نحو مستقل ولكن وحسب كشئ مصنوع ذاتي ومظهر يتحطم، فإن مثل هذا الشغف لا يمكن أن يجد له أي موضع، لأن المصداقية منسوبة وحسب للنزعة الشكلية الخاصة بالأنا.

وحقًا، في أعين الآخرين فإن المظهر الذي طرحته عليهم قد يُنْظر إليه نظرة جادة، حيث أنهم يرونني على أنني مهتم حقا بالمادة التي بين يدي، ولكنهم في هذه الحالة فإنهم بكل بساطة قد خُدِعُوا، هؤلاء المخلوقون المحدودون في رأيهم بشكل كبير، وهم بدون مَلَكَة وقدرة على الاستيعاب وعدم اقتدار على التوصل إلى رهافة وجهة نظري. وعلى هذا فإن هذا الموقف يُظْهِرُ لي أن كل إنسان ليس حرا تمامًا (أي أنه بشكل صوري)[1] حتى يتبين في كل شئ شيئا آخر له قيمة وكيانا وقدسية ذلك أن البشرية هي مجرد نتاج بالنسبة لاقتداره على الهوى، بينما هو حر إما أن يمنح المصداقية لمثل هذه الأشياء وأن يحدد نفسه ويشغل حياته بهذه الأمور وإما بالعكس. زيادة على ذلك فإن البراعة الفنية لحياة فنية ساخرة تستوعب ذاتها كعبقرية إبداعية إلهية حيث يكون بالنسبة لها أن أي شئ بل كل شئ ليس إلا مخلوقا غير جوهري حيث أن المبدع، الذي يعرف نفسه مُنْفَكًا وحرا من كل شئ، ليس مفيدا، لأنه كما أنه قادر على تدمير كل شئ بمثل أنه قادر على إبداعه. وفي هذه الحالة نجد أن ذلك الإنسان الذي وصل إلى هذه النقطة للعبقرية الإلهية يزدري، انطلاقا من مكانته العالية، كل الآخرين، حيث أنهم يُعَدُّون أغبياء ومحدودين، طالما أن القانون والأخلاقيات الخ لا تزال تعد في نظرهم راسخة وجوهرية وإلزامية. وهكذا إذن فإن الفرد الذي يعيش على هذا النحو كفنان يقيم علاقات بالفعل مع الآخرين. إنه يعيش مع الأصدقاء والسيدات الخ؛ ولكن

١. بل حتى ليس مجرد هوائي بما فيه الكفاية.

لما كان عبقريا فإن هذه العلاقة مع واقعه الخاص، مع أفعاله الجزئية، وكذلك مع ما هو مطلق وكلي، هذه العلاقة هي في الوقت نفسه لا شئ، وموقفه منها هو موقف حافل بالسخرية.

إن هذه النقاط الثلاث تشمل المعنى العام للسخرية الإلهية الخاصة بالعبقرية، حيث أن تمركز (الأنا) في ذاته، حيث أن كل الروابط تتشابك ولا يستطيع العيش إلا في نعمة الاستمتاع الذاتي. إن هذه السخرية قد اخترعها فريدريك فون شلجل، وكثير من الآخرين يثرون بشأنها مرة أخرى.

والشكل التالي للسلبية هذه الخاصة بالسخرية هو من جهة عبث كل شئ يكون واقعيا، أخلاقيا، وله قيمة باطنية، وعدمية كل شئ موضوعي وصادق على نحو مطلق. فإذا كان (الأنا) يظل عند هذه النقطة، فإن كل شئ يبدو له على أنه عدم وعبث، فيما عدا ذاتيته الخاصة والتي لهذا تصبح جوفاء وفارغة وهي نفسها تكون مجرد بطلان[1] ولكن (الأنا)—من جهة أخرى—وبالعكس—قد يفشل في أن يجد رضا في هذه المتعة الذاتية وبدلا من هذا يصبح غير متوافق معها، حتى أنه الآن يشعر بحنين لما هو قوي وجوهري، ويشعر بحنين للاهتمامات الخاصة والجوهرية. ومن هنا يتمخض سوء الحظ، والتناقض حتى أن الذات من جهة إنما تريد بالفعل أن تنفذ في الحقيقة وتحن إلى الموضوعية، ولكن، من جهة أخرى لا يستطيع أن يتخلى عن عزلته وينسحب إلى نفسه أو يمزق نفسه متحررا من هذه الباطنية التجريدية التي لا يجري إشباعها. والآن يتأتى الهجوم عليه من جانب الاشتياق الذي سبق لنا أيضا أن رأيناه ينبثق من الفلسفة الخاصة بفيشته. وعدم الرضا هذا والخاص بالسكينة والعقم— والذي يمكن أن يمسَّ أو لا يمس أي شئ خوفا من

---

١. إن هيجل يتلاعب بالكلمة الألمانية Eitelkeit التي لها معنيان: الخواء والمجاز الظريف.

فقدان تناغمه الباطني والذي حتى لو كان خالصا في ذاته لا يزال غير حقيقي وفارغا بالرغم من رغبته في الواقع وما هو مطلق—وهو مصدر حنين ونفس جميلة (ومريضة) ذلك أن النفس الجميلة (حقا) إنما هي تسلك وتكون واقعية. وعلى أي حال فإن الحنين ليس إلا العبث الأجوف لإحساس الذات بالعدم، وهو تنقصه القوة للهرب من هذا العقم ويملأ نفسه بمحتوى مما هو جوهري.

ولكن إلى المدى الذي تكون فيه السخرية قد تحولت إلى شكل للفن فإنها تكون قد كفت وتوقفت عند إعطاء شكل فني وحسب للحياة الشخصية والفردية الخاصة للفنان الساخر، وبمنأى عن العمل الفني الماثل في أفعاله الخاصة الخ، فإن الفن يُفْتَرَض منه أن ينتج أعمالا خارجية للفن أيضا كنتاج لتخيله. ومبدأ هذه المنتجات التي لا يمكن أن تبزغ في أكبر جانب إلاَّ في الشعر، فإنها الآن وكرَّةً أخرى لتمثل ما هو (إلهي) على أنه ساخر. لكن ما هو ساخر باعتباره تفردية العبقرية قائم في التدمير الذاتي لما هو نبيل وعظيم ورائع؛ ومن ثم فإن تشكيلات الفن الموضوعية هي أيضا عليها ألا تُظْهِر إلا مبدأ الذاتية المطلقة، بأن تُظْهِر ما له قيمة وجدارة بالنسبة للبشرية كعدم في تدميرها الذاتي. وهذا إذن يتضمن أنه لا يوجد وحسب أي جدية بالنسبة للقانون والأخلاقيات والحقيقة، بل أيضا لا يوجد شئ فيما هو لطيف وحسن، نظرا لأنه في ظهوره في الأفراد والشخوص والأفعال، إنما يناقض نفسه ويدمرها أو من ثم يكون ساخرا بالنسبة لذاته.

وهذا الشكل—إذا ما تناولناه بشكل تجريدي—يقيم حدوده على نحو تقريبي على مبدأ ما هو كوميدي؛ ومع هذا في هذه الوشيجة فإن ما هو كوميدي يجب أن يكون قاصرا على إظهار أن ما يدمر نفسه هو شئ حافل بالبطلان بشكل ضمني، إنه ظاهرة مزيفة ومتناقضة، إنه نزوة أي شذوذ، هوى خاص بالمقارنة مع عاطفة

متمكنة، أو حتى مبدأ يمكن الدفاع عنه (على نحو افتراضي) وحقيقة عامة مُحْكَمة ولكن الأمر سيكون أمرا مختلفا تمامًا إذا ما كان هو حقاً أخلاقيا وحقيقيا، محتوى جوهريا ضمنيا يكشف ذاته في فرد، وبقدرته كشئ باطل وفي مثل هذا المثل فإن الفرد يكون باطلا في طابعه ويكون خسيسا، وإن ضعفه وفقدانه للطابع الشخصي يجرى تحميل كل هذا إلى رسوماته أيضا. لهذا فإن في هذا الاختلاف بين الساخر والكوميدي هو من الناحية الجوهرية يشكل ما هو مُدَمَّر. إن هناك (بالفعل) أناساً سيئين لا يستطيعون أن يتمسكوا بهدفهم المحدد والهام بل يتخلوا عنه مرة أخرى ويسمحون بأن يجري تدميره في ذواتهم. إن السخرية تحب هذه السخرية الخاصة بفقدان الشخصية. وذلك أن الشخصية الحقة تتضمن—من جهة—أغراضا قيمة من الناحية الجوهرية، وتتضمن من جهة أخرى إحكاما صارما لمثل هذه الأغراض، حتى أن الكيان الكلي لفرديتها تضيع إذا كان على الأهداف أن تتوقف ويجري التخلي عنها. إن هذا التثبت والجوهرية يشكلان المفتاح الرئيسي للشخصية. إن (كاتو) لا يستطيع أن يعيش إلا كرومانسي وجمهوري. ولكن إذا أخذنا السخرية كنغمة رئيسية للعرض، إذن فإن ذروة ما ليس بفن من كل المبادئ يجري تناوله على أنه مبدأ العمل الفني. والنتيجة هي في جانب تقديم شخصيات مبتذلة ومن جهة أخرى شخوصا عديمة القيمة ودون قدرة على التحمل، نظرا لأن جوهر وجودها يبرهن منها على أنه عدم؛ ومن جهة ثالثة أخيرا ترتبط بها تلك التوقانات والتناقضات التي لا تُحَل الخاصة بالقلب (مما قد ذكرناه في السابق) ومثل هذه العروض لا تستطيع أن تبتعث أي اهتمام أصيل ولهذا السبب—فوق كل شئ—من جانب السخرية توجد شكايات مطردة عن القصور العام في الحساسية العميقة والبصيرة الفنية والعبقرية، لأنها لا تفهم هذه الرهافة الخاصة بالسخرية، أي إن الجمهور لا يستطيع أن يستمتع بتلك التوسطية السطحية وما هو

واهن من جهة، ومن جهة أخرى لا يستطيع أن يستمتع بفقدان الشخصية. وشئ حسن أن هذه الطبائع التي تئن والتي بلا قيمة لا تبعث على السرور؛ ومما يخفف عنا أن عدم الإخلاص هذا والمكر هذا لا يروقان للناس، بل إن الناس بالعكس يريدون إهتمامات كاملة وأصيلة وكذلك الشخوص التي تظل صادقة بالنسبة لقيمتها الذاتية الهامة.

وكملاحظة تاريخية يمكننا أن نضيف أن سولجر ولودفيج تايك[1] هما اللذان تبنيا السخرية على أنها هي المبدأ الفائق الرائع للفن.

وبالنسبة لسولجر ليس هنا المكان الملائم لأن نتحدث بالاستفاضة التي يستحقها، وعليَّ أن أقصر نفسي على ملاحظات قليلة. إن سولجر لم يكن راضيا— شأن الآخرين—عن الثقافة الفلسفية المصطبغة؛ بل بالعكس، فإننا نجد أن إحتياجه العظيم التأملي الأصيل دفعه إلى الغوص في أعماق (الفكرة). وفي هذه السيرورة تَأتَّى إلى اللحظة الجدلية (للفكرة)، تَأتَّى إلى النقطة التي أسميها "السالبية المطلقة اللامتناهية"، تَأتَّى إلى فاعلية (الفكرة) حيث تنفي نفسها باعتبارها لا متناهية وكلية لكي تصبح متناهية وتجزئية، ومع هذا في إلغاء هذا النفي أو السلب وبدوره يعاد تأسس الكلي واللامتناهي في المتناهي والجزئي وبالنسبة لهذه السالبية فإن سولجر يتمسك بها بشدة، وبطبيعة الحال فإنها (عنصر واحد) في (الفكرة) التأملية، ومع هذا يجري تفسيرها على أنها هذا التزعزع الجدلي والتحلل لكلا اللامتناهي والمتناهي، أجل هناك (عنصر واحد) وحسب وليس— كما أراد سولجر أن يكون الأمر— الفكرة (الكلية) ولسوء الحظ فإن حياة سولجر انتهت

١. ك. و. ف. سولجر (١٧٨٠ - ١٨١٩) انظر. "فلسفة الحق" (الترجمة الإنجليزية ص ١٠١ - ١٠٢). تايك (١٧٧٣ - ١٨٥٣) انظر فيما بعد الفصل الخاص بموضوع "الحكمة الساخرة الفنية" وهيجل يتناول بشئ من التفصيل ما كتبناه في استعراض لكتابات سولجر التي نشرت بعد وفاته عام ١٨٢٨.

في التو قبل أن يتمكن من الوصول إلى التطور العيني (للفكرة) الفلسفية. ومن ثمَّ لم يتوصل إلى ما هو أبعد من هذا الجانب للسالبية والذي له وشيجة مع التحلل الساخر لما هو محدد وما هو جوهري بالطبيعة كذلك، والذي رأى فيه أيضا مبدأ الفاعلية الفنية. ومع هذا فإنه في حياته الفعلية، وقد اهتم بالصرامة والجدية والصلابة الكامنة في شخصه، لم يكن هو نفسه فنانا ساخرا من النوع الذي جرى تصويره من قبل، لما لم يكن كذلك إحساسه العميق بالنسبة للأعمال الفنية العميقة التي تتغذى بدراسته المطردة بالنسبة للأعمال الفنية، قد تغذت بدراسة المثابرة للفن، في هذا الجانب الخاص بطبيعة ساخرة. وهناك الكثير الذي يبرر لسولجر، الذي إبان حياته، تستحق الفلسفة والفن أن يتمايزا عن رواد السخرية.

وبالنسبة للودفيج تايك، فإن ثقافته أيضا ترجع إلى تلك الفترة التي كانت فيها مدينة (يينًا) لبعض الوقت المركز الثقافي. وإن تايك والآخرين من أعلامها المميزين كانوا في الحقيقة على دراية تامة بالتعبيرات من أمثال تعبير (السخرية)، ولكنه لم يخبرنا بماذا تعني هذه التعابير. وهكذا نجد تايك ينشد دائما بالفعل السخرية، ومع هذا عندما يتوجه هو نفسه للحكم على الأعمال الفنية، بينما يكون من الحق أن تعرفه ووصفه لعظمتها رائع، إذا ما كنا نأمل أن نجد هنا خير فرصة لبيان ماهية السخرية في عمل مثل (روميو وجوليت)، فإننا نصاب بخداع. ذلك أننا لا نسمع أي شئ أكثر عن السخرية(1).

١. إن مصطلح (السخرية الرومانسية) يبدو أنه مستمد من ف. فون شلجل ويُفهم بصفة عامة أنه يعني أن الكاتب، بينما يظل مبدعا ومنفعلا، يجب أن يظل بمنأى ويكون لديه نقد ذاتي. وما يقوله هيجل عن تايك هو عين الصواب ففي مقالات تايك النقدية، وخاصة عن شكسبير فإنه نادرا بل مطلقا ليس عنده ما يقوله عن السخرية. وربما كان في ذهن هيجل التصدير للستة مجلدات لأعمال تايك الكاملة؛ ولقد ظهرت عام ١٨٢٨ ونوهت بسولجر. (إنني أدين بهذه الملاحظة للأستاذ جيمز ترينر). وبالنسبة للتناول الكامل للسخرية الرومانسية وموقف هيجل منها انظر كتاب أو. بوجلر: نقد هيجل للرومانسية (بون، ١٩٥٦).

(٨) تقسيم الموضوع

بعد الملاحظات الاستهلالية السابقة حان الوقت لكي ننتقل إلى دراسة موضوعنا نفسه. لكن الاستهلال، حيث نحن لا نزال إزاءه، يمكنه في هذا المضمار ألا يقدم لنا سوى تخطيط عام لاستيعابنا لتصورات المسار الكلي لدراساتنا العلمية التالية. ولكن لما كنا قد تحدثنا عن الفن على أنه انطلق من (الفكرة) المطلقة، بل وحتى أننا أعلنا أن غايته هي العرض الحسي (للمطلق) ذاته، فإن علينا أن ننطلق، حتى في هذا العرض العام، بأن نظهر ــ على الأقل بصفة عامة ــ كيف تبرز الأجزاء الخاصة للموضوع من تصور الجمال الفني كعرض (للمطلق). لهذا علينا أن نحاول بأشد طريقة عمومية أن نوقظ فكرة عن هذا التصور.

لقد قيل من قبل إن محتوى الفن هو (الفكرة)، بينما شكله هو تشكيل المادة الحسية. والآن، على الفن أن يصهر في تناغم هذين الجانبين ويدخلهما في كلية تصالحية حرة. والنقطة (الأولى) هنا هي المطلب بأن المحتوى الذي يجب أن يتأتى في العرض الفني يجب أن يكون ذاته مُهَيَّئاً لمثل هذا العرض. وإلا فإننا لا نحصل إلا على مُرَكَب سيئ، ففي تلك الحالة فإن محتوى مهيئا على نحو سيئ للتشكل والعرض الخارجي قد جرى لتبني هذا الشكل، أو بكلمات أخرى، فإن المادة التي نقول عنها جهرة أنها نثرية متوقع لها أن نجد نمطاً ملائما حقا للعرض في شكل متطاحن مع طبيعتها.

والمطلب (الثاني)، المشتق من المطلب الأول يتطلب من محتوى الفن ألا يكون أي شئ تجريدي في ذاته، بل إنه يتطلب ما هو عيني ولكن ليس عينيا بالمعنى الذي فيه يكون ما هو حسي عينيا عندما نقابله بكل شئ روحي وعقلي، وهذه الأمور جرى تناولها على أنها بسيطة وتجريدية. ذلك أن كل شئ أصيل في الروح والطبيعة على السواء هو عيني في كيانه، رغم

كليته، وما هذا له ذاتية وخصوصية جزئية في ذاته. فإذا قلنا على سبيل المثال—إن الله هو (واحد) بسيط، الوجود الأسمى على هذا النحو، فإننا نكون وحسب قد استخرجنا تجريدا هامدا من (الفهم) الثانوي مما هو عقلي. (والله) على هذا النحو الذي لا يجرى استيعابه في ذاته في حقيقته العينية لن يطرح أي محتوى للفن، وخاصة بالنسبة للفن البصري. ولهذا فإن اليهود والأتراك لم يكن قادرين من خلال الفن أن يقدموا مفهومهم عن (الله) الذي حتى لا يرقى إلى مثل هذا التجريد الخاص (بالفهم) بالطريقة الإيجابية التي لدى المسيحيين. (فالله) بالنسبة (للمسيحية) يجري تقديمه في حقيقته، ولهذا على أنه العيني بشكل مطلق في حد ذاته وأنه محدد على نحو أدق على أنه الروح. وإن ماهيته كروح تتضح أمام الاستيعاب الديني على أنه (الثالوث) ومع هذا في الوقت نفسه هو وعي ذاتي على أنه (الواحد). وهنا تكون لدينا الماهوية أو الكلية، والتجزؤ مع وحدتها المتوافقة، ومثل هذه الوحدة هي وحدها العينية. والآن لما كان أي محتوى—حتى يكون حقيقيا أصلا—يجب أن يكون هذا النوع العيني، والفن أيضا يتطلب هذه العينية المماثلة، لأن الكلي التجريدي المحض ليست له في ذاته الخاصية المحددة للتقدم نحو التجزؤ والتجلي الظاهرياتي وإلى الوحدة مع ذاتها في هذه المسائل.

والآن، (ثالثًا)، إذا كان الشكل الحسي—أو الهيئة—عليه أن يتطابق مع محتوى أصيل ومن ثم يكون عينيا، فإن عليه بالمثل أن يكون شيئا فرديا في عينيته ذاتها وتفردها. وحقيقة أن العيني ينتسب لكلا الجانبين للفن، أي لكلا المحتوى وعرضه، وهذه النقطة بالضبط التي فيها يمكن للجانبين أن يتوافقا ويتطابقا الواحد بالنسبة للآخر؛ وعلى سبيل المثال، تمامًا كما أن الشكل الطبيعي للجسم البشري هو شئ غيبي من الناحية الحسية قادر على إظهار الروح، وهو عيني في ذاته، وهو يظهر

نفسه في تطابق معه. لهذا، وبعد كل شئ، يجب أن نبعد عن عقولنا الفكرة التي تذهب إلى أن الأمر هو أمر صدفة وهو يفيد ـ باعتباره شكلا أصيلاً ـ كظاهرة فعلية للعالم الخارجي جرى انتقاؤها. وذلك أن الفن لا يستحوذ على هذا الشكل إما لأنه يراه مطروحا أو لأنه يوجد شئ آخر؛ بل الأمر بالعكس، إن المحتوى العيني ذاته يتضمن عامل ما هو خارجي، فعلي، بل في الحقيقة حتى ما هو مُتَجلٍ على نحو حسي. ولكن حينئذ بالمثل فإن هذا الشئ العيني الحسي الذي يحمل طباع محتوى روحي على نحو جوهري، هو أيضا من الناحية الجوهرية (بالنسبة) (لاستيعابنا) الباطني؛ إن الشكل الخارجي، حيث أن المحتوى يتخذ شكل ما هو مرئي وما هو متخيل، له هدف هو أن يوجد وحسب من أجل عقلنا ومن أجل روحنا. ولهذا السبب وحده فإن المحتوى والشكل الفني يتشكلان على تطابق الواحد مع الآخر. إن العيني حسيا (على نحو خالص) ـ الطبيعة الخارجية على هذا النحو ـ ليس هذا الغرض لسبب واحد هو أصله. إن الريش المبهرج الثَّرِّ المتنوع للطيور إنما يشع حتى عندما لا يكون منظوراً، وغناؤها يمضي دون أن يسمعه مخلوق؛ والمشعل المشع الذي يزدهر ليلة واحدة يذوى في البرية للغابات الجنوبية دون أن يحظى بإعجاب، وهذه الغابات والأحراش نفسها لأجمل خضرة وأكثرها روعة مع العطور ذات الرائحة الأكثر روعة وجمالا تذوي وتتآكل بالمثل دون أن تحظى بالتذوق غير أن العمل الفني ليس عملاً متمركزاً ذاتيا على نحو ساذج؛ إنه تساؤل، إنه خطاب للصدر المستجيب، إنه دعوة للعقل والروح.

وبالرغم من أن التصوير من خلال الفن ليس في هذا المضمار مسألة صدفة، وهو من ناحية أخرى، ليس هو الطريقة الأعظم لاستيعاب العيني على نحو روحي. إن الطريق الأعظم ـ الذي هو ضد العرض عن طريق العيني الحسي ـ هو التفكير الذي هو بالمعنى النسبي

في الحقيقة هو تفكير تجريدي، ولكن يجب أن يكون عينيا وليس أحادي الجانب، إذا ما أريد به أن يكون حقيقيا ومعقولا. إن المحتوى الخاص مبتعد بالنسبة لشكل إملائي في عرض فني حسي، أو ما إذا كان بفضل طبيعته الخاصة يتطلب من الناحية الجوهرية شكلاً أكثر روحية، وهذا مسألة خاصة بالتمييز الذي يظهر في النور على سبيل المثال—في المقارنة بين الآلهة اليونانية و(الله) كما تتصوره الأفكار المسيحية. إن الإله اليوناني ليس مجرداً، بل هو فردي، ويرتبط إرتباطاً وثيقا بالشكل (الإنساني) الطبيعي. و(الله) في المسيحية أيضا هو في الحقيقة تشخصنا عينيا، لكنه روحية (خالصة) ويجب معرفته على أنه (روح وأنه في (الروح) ووسيطه في الوجود هو لهذا من الناحية الجوهرية معرفة باطنية وليس الشكل الطبيعي الخارجي والذي من خلاله لا يمكن عرضه إلا على نحو غير كامل وليس بالعمق الكلي لطبيعته.

ولكن لما كانت للفن مهمة هي طرح (الفكرة) أمام الإدراك الحسي المباشر في شكل حسي وليس في شكل التفكير ولا في شكل الروحانية الخالصة على هذا النحو، ولما كان لهذا العرض قيمته وقَدْرُه في التواصل والوحدة لكلا الجانبين أي (الفكرة) وشكلها الخارجي، فإنه يترتب على هذا أن لطاقة الفن وامتيازه في إحراز واقع ملائم (لمفهومه) إنما يتوقف على درجة الباطنية والوحدة واللتين فيهما تظهر (الفكرة) والشكل وقد انصهرا في شئ واحد.

وفي هذه النقطة الخاصة بالحقيقة الأسمى، حيث أن الروحانية التي تحققها الصياغة الفنية إنما تتحقق في تطابق مع (مفهوم) الروح، فهنا يكمن أساس تقسيم فلسفة الفن. وذلك أن الروح قبل أن يصل إلى (المفهوم) الحق لماهيته المطلقة عليه أن يمر بمسار من المراحل، سلسلة متجذرة في هذا (المفهوم) نفسه؛ وبالنسبة لهذا المسار للمحتوى الذي يعطيه الروح

لنفسه يتطابق مسار مرتبط إرتباطاً مباشراً بتشكيلات الفن، في الشكل الذي يعطي فيه الروح ـــ باعتباره هو الفنان ـــ لنفسه وعيا بذاته.

إن هذا المسار داخل روح الفن له بدوره جانبان بما يتفق مع طبيعته الخاصة. (أولا)، إن هذا التطور هو نفسه تطور روحي وكلي، حيث أنه المترتب على تصورات العالم كوعي محدد ولكنه شامل للطبيعة الإنسان و(الله)، ويعطي نفسه شكلاً فنيا[1] (ثانيا) إن هذا التطور الباطني للفن عليه أن يطرح لنفسه وجودا مباشراً ووجوداً حسياً، وإن الأحوال المختلفة للوجود الحسي للفن هي نفسها كلية الاختلافات الضرورية للفن، أي (الفنون الجزئية). إن التشكيل الفني واختلافاته هي من جهة كناحية روحية هناك نوع أكثر كلية وليس مقيداً بناحية مادية (واحدة) (على سبيل المثال، الحجر أو الرسم)، والوجود الحسي هو نفسه مختلف بعدة طرق؛ ولكن لما كان هذا الوجود، مثل الروح، له (مفهوم) ما هو ضمنيا لروحه الباطني، ومن هنا يكون هناك شيئ مادي حسي خاص يكتسب من جهة أخرى على علاقة الألصق وتناغم سري مع الاختلافات الروحية وأشكال التشكيل الفني.

وعلى أي حال، إننا نحرز جانبا (كليا). وهذا له كمحتوى وكموضوع (الفكرة) الكلية للجمال المثالي على أنه (المثال)، وأيضا العلاقة الألصق (للمثال) بالطبيعة من جهة والانتاج الفني الذاتي من جهة أخرى.

(ثانيا)، إنه يتمخض من تصور الجمال الفني كجزءٍ (خاص)، لأن الفردية الجوهرية المحتواه في هذا التصور تفض نفسها في سلسلة من الأشكال الجزئية للتشكيل الفني.

---

١. أي كون الفن هو تعبير عن وجهة نظر عالمية واحدة يختلف عن ذلك الذي يعبر عن وجهة نظر أخرى: إن الفن اليوناني ككل يختلف عن الفن (المسيحي) ككل. ويترتب على الديانات المختلفة أن تظهر تنال من الأشكال الفنية المختلفة.

(ثالثًا)، هناك جزء (نهائي) عليه أن يتناول التفرد الخاص بالجمال الفني، نظراً لأن الفن يتقدم إلى التحقق الحسي لإبداعاته ويتمخض عن نفسه في نسق من الفنون المفردة وأجناسها وأنواعها.

(١) فكرة جمال الفن أو المثالي

أولا، بعد الجزئين الأول والثاني وما احتويا عليه، يجب علينا في التو، إذا أردنا لما سوف يأتي أن يكون معقولا، أن نتذكر ثانية أن (الفكرة) على أنها جمال الفن ليست هي (الفكرة) كفكرة، على نحو أن على المنطق الميتافيزيقي أن يستوعبها على أنها (المطلق)، بل (الفكرة) وهي تتشكل كواقع وعلى أنها تقدمت إلى الوحدة المباشرة وتتوافق مع هذا الواقع. وذلك أن (الفكرة كفكرة) هي في الواقع الحقيقة المطلقة ذاتها، لكن الحقيقة وحسب ليست في كليتها الموضوعية بعد، بينما (الفكرة) باعتبارها هي (جمال الفن) هي (الفكرة) مع التكيف الأقرب في كونها هي الواقع الفردي الجوهري وأيضا هي تشكل فردي للواقع المقدر له على نحو جوهري أن يجسد وأن يكشف (الفكرة). وعلى هذا يوجد هنا بشكل جرى التعبير عنه المطلبُ وهو أن (الفكرة) مع تشكلها كواقع عيني ستكون ملائمة تمامًا مع واقع آخر. وعلى هذا فإن (الفكرة) كواقع، وقد تشكلت بمقتضى (مفهوم) الفكرة، هي (المثالي).

ومشكلة مثل هذا التطابق يجب في المثال الأول أن يُفْهَم على نحو شكلي تمامًا بمعنى أن أي (فكرة) مهما تكن يجب أن تفيد، إذا كانت وحسب الشكل الفعلي، بصرف النظر عن الموضوع بأن تمثل تمامًا هذه الفكرة النوعية الخاصة. ولكن في تلك الحالة فإن (الحقيقة) المنشودة (للمثالي) تختلط مع مجرد (الدقة) أو (الصوابية) التي هي قائمة في التعبير عن معنى ما أو آخر بطريقة ملائمة ومن ثم تكون إعادة اكتشاف مباشر لمعناها في الشكل المطروح. و(المثال) لا يجب

فهمه على هذا النحو. وذلك أن أي محتوى يمكن أن يجري تقديمه على نحو سديد تمامًا، ويجري الحكم عليه بمعيار ماهيته الخاصة، بدون أن يُسْمَح له أن يزعم أن الجمال الفني (للمثالي). وفي الحقيقة، إن العرض بالمقارنة بالجمال المثالي سيبدو دائما فيه قصور. وفي هذا الصدد يمكن ملاحظة هذا مقدما، إنه يمكن وحسب أن تجرى عليه البرهنة فيما بعد، ألا وهو أن قصور عمل فني لا يعد دائما راجعا كما يمكن الافتراض إلى نقص المهارة لدى الفنان؛ بل الأمر بالعكس، إن قصور (الشكل) ناجم عن قصور في (المحتوى). وهكذا، على سبيل المثال، نجد أن الصينيين والهنود والمصريين في أشكالهم وصورهم الفنية عن الآلهة والأوثان لا تتجاوز أبداً اللاشكلية أو التعريف السيء وغير الحقيقي للشكل. أنهم لا يستطيعون أن يتحكموا في الجمال الحق لأن أفكارهم الأسطورية، ومحتوى وفكرة أعمالهم الفنية لا تزال غير محددة، إنه يجري تصميمها على نحو سيء، ومن ثم لا تشكل للمحتوى الذي هو مطلق في ذاته. إن الأعمال الفنية كلها تكون أكثر امتيازا في تعبيرها عن الجمال الحق كلما ازداد عمق الحقيقة الباطنية لمحتواها وأفكارها. وفي هذا الصدد فإنه ليس علينا وحسب أن نفكر ــــ كما يمكن أن يفكر الآخرون، في مهارة أكبر أو أقل بها تكون الأشكال الطبيعية على نحو ما توجد في العالم الخارجي يجري استيعابها ومحاكاتها. وذلك أنه، في مراحل معينة من الوعي الفني والعرض الفني فإن التخلي وتشويه التكوينات الطبيعية ليست نقصا غير مقصود في البراعة التقنية أو الممارسة، بل تغيراً مقصوداً ينطلق من ومطلوب بما في ذهن الفنان. وهكذا، إنطلاقا من هذه النقطة، يوجد فن ناقص قد يكون في مضامير تقنية وغيرها كاملا تمامًا في مجاله (النوعي)، ومع هذا يكون قاصرا بمنتهى الوضوح بالمقارنة مع مفهوم الفن ذاته ومع (المثال).

ولا نجد إلا في الفن الأعظم تكون (الفكرة) والعرض في تطابق تمامًا مع بعضهما، بمعنى أن الشكل المعطى (للفكرة) هو في ذاته الشكل الحقيقي المطلق، لأن محتوى (الفكرة) الذي يعبر عنها ذلك الشكل هو نفسه المحتوى الحق والأصيل. ويرتبط بهذا، كما سبق وأسلفنا، حقيقة أن (الفكرة) يجب أن تتحدد في ذاتها ومن خلالها باعتبارها كلية عينية، ولهذا تمتلك في ذاتها مبدأ ومعيار تجزئها وتحددها في مظهر خارجي. وعلى سبيل المثال، إن التخيل المسيحي سيكون قادرا على التعبير عن (الروح) من خلال شكل إنساني. إن التحددية ــ كما هو الواقع ــ هي الجسر الموصل للظهور. وحيث لا تكون هذه التحددية ليست كلية تشع من (الفكرة) ذاتها، حيث أن (الفكرة) تظل تجريدية ولها تحددها، ومن ثم فإن المبدأ لتجزئها والنمط الملائم الوحيد للمظهر، ليس في ذاتها، بل هو خارج ذاتها. وعلى هذا ــ إذن ــ فإن (الفكرة) التي لا تزال تجريدية يكون شكلها أيضا خارجيا بالنسبة لها وهي ليست مستقرة بذاتها. ومن جهة أخرى فإن (الفكرة) العينية الكامنة الفطرية تحمل داخل ذاتها مبدأ نمطها الخاص بالظهور ومن ثم تشكيلها الحر الخاص بها. وهكذا، فإن (الفكرة) العينية الحقة وحدها تطرح تشكيلها الحق، وتطابق هذين الأمرين هو (المثالي).

(٢) تطور المثالي في الأشكال الخاصة لجمال الفن

ولكن لأن (الفكرة) بهذه الطريقة وحدة عينية، فإن هذه الوحدة يمكن ألا تنفذ في الوعي الفني إلا من خلال التكشف ثم تصالح تجزُّئيات (الفكرة)، ومن خلال هذا التطور فإن الجمال يكتسب (كلية المراحل والأشكال الجزئية). لهذا، بعد دراسة الجمال الفني في ذاته وحسب جدارته، نستطيع أن نرى كيف أن الجمال ككل يَنْحَل في تحددات جزئية وهذا يعطينا ــ باعتباره الجزء (الثاني) من دراستنا ــ كيان (أشكال الفن). وهذه الأشكال تجد أصلها في الطرق المختلفة لالتقاط

(الفكرة) كمحتوى، حيث أن الاختلاف في التشكل حيث تتبدى (الفكرة) هو شرط يتحدد. وهكذا فإن أشكال الفن ليست سوى العلاقات المختلفة للمعنى والشكل، العلاقات التي تنطلق من (الفكرة) ذاتها ومن ثم تزودنا بالأساس الحق لتقسيم هذا المجال أو الميدان. وذلك أن التقسيم يجب دائما أن يكون منطويا في المفهوم، في التجزؤ والتقسيم الذي هو موضع البحث.

وعلينا هنا أن ننظر في (ثلاث) علاقات (للفكرة) بالنسبة لتشكلها.

(أ) (أولاً)، إن الفن يبدأ عندما تكون (الفكرة) التي لا تزال في عدم تحدديتها والتباسها، أو في تحددية سيئة أو غير حقيقية، تكون هي محتوى الأشكال الفنية. فإذا كان الفن غير محدد فإنه لا يمتلك بعد في ذاته تلك الفردية التي يتطلبها (المثال)؛ إن تجريدية وأحادية جانبه يتركان شكله قاصرا وقائما على التعسف من الناحية الخارجية. وإن الشكل الأول للفن يكون لهذا بالأحرى (مجرد سعي) من أجل التصوير وليس اقتدارا على العرض الحق؛ إن (الفكرة) لم تجد بعد الشكل حتى في ذاتها ولهذا تظل تناضل وتسعى من أجله. ويمكننا أن نسمي هذا الشكل— بمصطلحات عامة— الشكل (الرمزي) للفن. فإن (الفكرة) التجريدية فيه تجد شكلها خارج ذاتها في المادة الحسية الطبيعية التي منها تنطلق[1] سيرورة التشكل والتي بها في مظهرها، تكون هذه السيرورة مرتبطة. إن الأشياء الطبيعية المدركة حسيا هي—من جهة—متروكة أساساً كما هي، ومع هذا في الوقت نفسه فإن (الفكرة) الجوهرية مطبوعة عليها كمعناها حتى أن هذه الأشياء الطبيعية تكتسب الآن جيشاناً للتعبير عنها ومن ثم يجري التفسير كما لو

١. إن كتلة من الحجر مجهولة يمكن أن ترمز إلى (ما هو إلهي)، لكنها لا تمثله. إن شكلها الطبيعي لا علاقة له بالمرة (بما هو إلهي) ومن ثم فهو خارجي عنه وليس تجسيدا له. وعندما يبدأ التشكيل فإن الأشكال تكون رموزاً؛ ربما، ولكن هي ذاتها ذات شطح خيالي ورهيب.

كانت (الفكرة) ماثلة فيها. والمماثل لهذا هو حقيقة أن الأشياء المادية لها في ذاتها جانب أو مظهر بمقتضاه تكون قادرة على عرض معنى كلي. ولكن لما كان التطابق أو التماثل الكلي غير ممكن بعد، فإن العلاقة لا تخص إلا خاصية (تجريدية) على نحو ــ مثلا ــ أنه في الأسد تكون القوة هي المقصودة.

ومن جهة أخرى فإن الطابع التجريدي لهذه العلاقة يردنا إلى الوعي رغم أن غربة (الفكرة) بالنسبة للظواهر الطبيعية، و(الفكرة) التي ليس لديها أي واقع آخر للتعبير عنه، هذا الطابع التجريدي يشن هجوما في كل هذه المجالات ويبحث عن نفسه فيها في تقلصها وتطرفها، ومع هذا لا يجد بعد فيها ما هو ملائم لنفسه. وهكذا الآن فإن (الفكرة) تبالغ في الأشكال الطبيعية وظواهر الواقع ذاته في عدم التحددية والمبالغة؛ إنها تترنح أو تتردد حولها، إنها تهذي وتترنح وتتخمر فيها، وتحدث عنفا لها، وتشوهها وتمطها على نحو غير طبيعي، وتحاول أن ترفع بزوغها الظاهري إلى (الفكرة) من خلال الإسهاب والتضخيم والأبهة الخاصة بالتشكيلات المستخدمة. وذلك أن (الفكرة) لا تزال بشكل أو بآخر غير محددة وبلا شكل لها، بينما الأشياء الطبيعية محددة في شكلها على نحو شامل.

وفي التنافر بين الجانبين الواحد ضد الآخر، فإن علاقة (الفكرة) بالعالم الموضوعي تصبح بالتالي علاقة (سلبية)، نظراً لأن (الفكرة) ــ كشئ باطني ــ هي نفسها غير راضية من جراء مثل هذه الخارجية، وهي كجوهر كلي باطني ــ لهذا ــ فإنها تُنَصِّب (الجليل) فوق كل هذا التكثر للأشكال والتي لا تتطابق معها وفي ضوء هذه الجلالية فإن الظواهر الطبيعية والأشكال والأحداث الإنسانية يجري تقبلها، إنها حقيقية ويجري تركها كما هي، ولكن يجرى تبينها في الوقت نفسه على أنها غير متوافقة مع معناها الذي ترفعه فوق كل المحتوى الدنيوي.

هذه الجوانب تشكل بصفة عامة طابع وحدة الوجود الفنية المبكرة في (الشرق)، وهي من جهة تفرد المعنى المطلق حتى لأشد الأشياء التافهة التي بلا قيمة، ومن جهة أخرى، ترغم الظواهر بعنف على أن تعبر عن نظرتها للعالم حيث تصبح غريبة ومشوهة وبلا ذوق، أو تحول الحرية اللامتناهية وإن كانت تجريدية للجوهر (أي السيد الأوحد) بشكل حافل بالازدراء ضد الظواهر كلها باعتبارها باطلة وسريعة الزوال. وبهذه الطريقة فإن المعنى لا يمكن تصويره تصويرا كاملا في التعبير، وبرغم كل المسعى والجهد فإن تنافر (الفكرة) والشكل لا يزال مما لا يمكن التغلب عليه— ويمكن أن نعتبر هذا الشكل الأول للفن، الشكل الرمزي بكل مسعاه، بكل ما فيه من جيشان، بكل ما فيه من غموض، وكل ما فيه من جلالية.

(ب) وفي الشكل (الثاني) للفن والذي نسميه (الكلاسيكي) فإن التأثير المزدوج للشكل الرمزي يتبدد. إن الشكل الرمزي غير كامل لأنه (١) فيه تكون (الفكرة) ماثلة بالنسبة للوعي وحسب على أنها غير محددة أو محددة (على نحو تجريدي)، و(٢) لهذا السبب فإن التطابق بين المعنى والشكل يكون قاصرا وهو نفسه يجب أن يظل تجريديا بشكل خالص. والشكل الفني الكلاسيكي يمحو هذا التأثير المزدوج، إنه التجسيد الحر والملائم (للفكرة) في الشكل الملائم على نحو فريد (للفكرة) ذاتها في طبيعتها الماهوية الجوهرية. ولهذا بهذا الشكل فإن (الفكرة) تكون قادرة على أن تتأتى إلى التناغم الحر والكامل. وهكذا فإن الشكل الفني الكلاسيكي هو الشكل الأول القادر على تقديم رؤية (المثال) المتكامل وعرضه على أنه متجسد في الحقيقة.

ومع هذا، فإن تطابق المفهوم مع الواقع في الفن الكلاسيكي لا يجب تناوله بالمعنى (الشكلي) الخالص كتطابق بين محتوى وتشكيله الخارجي، بأي حال

من الأحوال على أن هذا حالة ممكنة مع (المثال) نفسه. وإلا فإن كل تصوير للطبيعة، وكل مجموعة من الملامح، كل تجاور، كل زهرة، كل إحساس، الخ، مما يشكل غاية العرض ومحتواه يكون كلاسيكيا بفضل التطابق بين المحتوى والشكل، غير أن الأمر بالعكس، ففي الفن الكلاسيكي فإن تفردية المحتوى قائمة في كونها هي (الفكرة) العينية، وهي بهذا هي الروحي المتجسد عينيا، وذلك لأن ما هو روحي وحده هو (النفس) الباطنية الحقة. وبالتالي، حتى نلائم مثل هذا المحتوى علينا أن نحاول أن نستخرج من الطبيعة ما ينتمي إلى ما هو روحي في ذاته ولذاته. إن المفهوم[1] (الأصلي) ذاته يجب أن يكون هو الذي (يبتكر) الشكل الملائم للروح العينية، حتى أننا الآن نجد أن (المفهوم) (الذاتي)—هنا روح الفن—قد (وجد) وحسب هذا الشكل وشكله—كموجود متشكل طبيعي—على نحو ملائم للروحانية الفردية الحرة. وهذا الشكل، الذي تفترض (الفكرة) باعتبارها روحية، كروحانية محددة فرديا في الحقيقة، يفترض عندما يتقدم إلى تجل زماني أنه هو الشكل الإنساني. وبطبيعة الحال إن التشخصن والاصطباغ بالصبغة الإنسانية غالبا ما يجري اعتبارهما الانحطاط بما هو روحي، ولكن طالما أن مهمة الفن هي طرح ما هو روحي أمام أعيننا بطريقة حسية، يجب أن ينخرط في هذه النزعة المصطبغة بالصبغة البشرية أو التشخصن، نظراً لأن الروح يبدو على نحو حسي بطريقة مُرْضية وحسب في كيانه. وإن التقمص الخاص بالنفوس هو في هذا المجال فكرة تجريدية[2]، وعلى علم وظائف الأعضاء

١. بوزيكيت (في كتابه ص ١٨٥) يبدو أنه على حق بافتراضه أن (المفهوم الأصيل) يعني (الله)، وانه (فطر) الإنسان كتعبير عن الروح؛ إن الفن (يجد) فيه كشئ ملائم التعبير عن الروح الفردية. وهيجل مغرم بالتلاعب بالكلمات بين (الحادثة) و(الإيجاد).

٢. يشير بوزنكيت إلى أن الفكرة تجريدية لأنها تمثل النفس باعتبارها مستقلة عن كيان ملائم-النفس الإنسانية باعتبارها قادرة على الوجود في كيان وحش (المصدر المذكور، ص ١٨٦).

أن يأخذها على عاتقه على أنها قضية من قضاياه الأساسية أن الحياة في تطورها عليها بالضرورة أن تتوجه إلى الشكل الإنساني على أنه المظهر الواحد والحسي الوحيد الملائم للروح.

غير أن الجسم البشري في أشكاله لا يُعَدُّ في الفن الكلاسيكي كمجرد موجود حسي، ولكن وحسب كوجود وكشكل طبيعي للروح، ومن ثم يجب أن يخلو من كل نواقص ما هو حسي محض ومن التناهي العَرَضي لعالم الظواهر. وبينما نجد بهذه الطريقة أن الشكل يجب تنقيته لكي يعبر في ذاته عن محتوى ملائم لذاته، ومن جهة أخرى، إذا كان على تطابق المعنى والشكل أن يكون كاملا، فإن الروحانية التي هي المحتوى يجب أن تكون من نوع يمكنها من أن تعبر عن ذاتها على نحو كامل في الشكل البشري الطبيعي، بدون الارتقاء على ما يجاوز وما فوق هذا التعبير في أطر حسية وكيانية. بهذا هنا نجد أن الروح هو في وقت واحد محدد كجزء وكإنسان وليس كمطلق خالص وأبدي، نظرا لأنه في هذا المعنى الأخير يستطيع أن يتطلب وأن يعبر عن ذاته وحسب كروحانية.

وهذه النقطة الأخيرة بدورها هي القصور الذي يستتبب في ظهور تحلل الشكل الفني الكلاسيكي وأنه يتطلب تحولا إلى شكل أرقى، شكل (ثالث)، ألا وهو الشكل (الرومانسي).

(ج) إن الشكل الرومانسي للفن يلغي مرة أخرى التوحد الكامل بين (الفكرة) وحقيقتها، ويرجع هذا— حتى وإن كان بطريقة أسمى—إلى اختلاف وتعارض الجانبين اللذين في الفن الرمزي يظلان بدون أن يحدث قهر لهما. والشكل الكلاسيكي للفن قد أحرز ذروة التصوير الذي يحققه من خلال الفن، وإذا كان فيه قصور، فإن القصور هو مجرد الفن نفسه وتقييد مجال الفن وهذا التقييد قائم في حقيقة هي أن الفن بصفة عامة يأخذ كموضوع له الروح (أي الكلي، اللامتناهي

والعيني في طبيعته، في شكل عيني (حسّي)، والفن الكلاسيكي يعرض التوحيد الكامل للوجود الروحي والحسي بحيث يكون تطابق الاثنين ولكن في هذه التوليفة للإثنين لا يكون الروح في الحقيقة ممثلا في (طبيعته الحقة). ذلك أن الروح هو الذاتية اللامتناهية (للفكرة)، وهي كباطنية مطلقة لا تستطيع أن تشكل نفسها بحرية وبصدق في الخارج بشرط أن تظل محصورة في وجود جسماني على أن هذا الشئ هو الوحيد الملائم له.[1]

فإذا ما نَحَّيْنَا هذا المبدأ (الكلاسيكي) جانبا .فإن الشكل الرومانسي للفن يلغي الوحدة غير المنقسمة للفن الكلاسيكي لأنه اكتسب محتوى يتجاوز ويعلو الشكل الكلاسيكي للفن وطريقته في التعبير. وهذا المحتوى—إذا ما استدعينا الأفكار المألوفة—يتطابق مع ما تؤكده المسيحية عن (الله) باعتباره روحًا، وهذا مختلف عن الدين اليوناني الذي هو المحتوى الجوهري والأكثر ملاءمة للفن الكلاسيكي. ففي الفن الكلاسيكي نجد أن المحتوى العيني هو (ضمنيا) وحدة الطبيعة الإلهية مع ما هو إنساني، وهي وحدة لمجرد أنها مباشرة وضمنية وحسب تتجلى بشكل ملائم أيضا بطريقة مباشرة وحسية. والإله اليوناني هو موضوع الحدس الساذج والتخيل الحسي ومن ثم فإن شكله هو الشكل الجسماني للإنسان. إن مدى قوته ووجوده هو مدى فردي وجزئي. وهو بالتعارض مع ما هو فردي فإنه جوهر وقوة بهما لا يكون الوجود الباطني للفرد إلا أن يكون ضمنيا في واحد ولكن دون أن يمتلك هو نفسه هذه الواحدية كمعرفة ذاتية باطنية. والآن فإن الحالة القصوى هي (المعرفة) لتلك الوحدة (الضمنية) التي هي محتوى الشكل الفني الكلاسيكي ويكون قادرا

١. بقول آخر، إن الفكر هو (باطنية) بمعنى أن الأفكار ليست خارج بعضها البعض على نحو ما عليه أعضاء الجسم. وهذا هو السبب في أن الروح لا يستطيع أن يجد تجسيدا ملائما في الأشياء ولكن وحسب في الأفكار أو على الأقل وحسب في الحياة الباطنية.

على العرض الكامل في الشكل الجسماني. ولكن هذا الرفع الضمني إلى مصاف المعرفة الواعية الذاتية يطرح اختلافا هائلا. إنه الاختلاف اللامتناهي الذي على سبيل المثال يفضل الإنسان عن الحيوانات. إن الإنسان حيوان، ولكن حتى في وظائفه الحيوانية، لا يكون قاصرا على ما هو ضمني، كما هو الحال مع الحيوان؛ إنه يصبح واعيا بوظائفه ويدركها ويرفعها — مثل ما هو على سبيل المثال سيرورة الهضم إلى علم واع بذاته. وبهذه الطريقة فإن الإنسان يكسر طابعه الضمني والمباشر، حتى أنه تمامًا لأن (يعرف) أنه حيوان، يكف عن أن يكون حيواناً ويحرز المعرفة عن ذاته كروح.

والآن إذا كان بهذه الطريقة بأن ما هو ضمني في مرحلة سابقة، وحدة الطبيعة الإلهية والإنسانية، يرتفع من وحدة (مباشرة) إلى وحدة (معروفة)، والعنصر (الحق) لتحقق هذا المحتوى لا يعود الوجود المباشر الحسي لما هو روحي في الشكل الجسماني للإنسان، بل بدلا من هذا نجد (باطنية الوعي الذاتي). والآن فإن (المسيحية) تضع (الله) نصب تخيلنا كروح، وليس كروح فردي جزئي، ولكن كمطلق في الروح وفي الحقيقة. ولهذا السبب فإنها تتراجع من حسية التخيل إلى الباطنية الروحية وتجعلها — وليس الجسم — الوسيط ووجود محتوى الحقيقة. وهكذا فإن وحدة الطبيعة الإلهية والبشرية هي وحدة معروفة، وهذه الوحدة لا تتحقق إلا بالمعرفة (الروحية) و(في الروح) والمحتوى الجديد — الذي جرى اكتسابه على هذا النحو — على هذا ليس مرتبطا بالعرض الحسي، كما لو كان ذلك يتطابق معه، بل هو متحرر من الوجود المباشر الذي يجب أن يعد سلبيا، ويجري التغلب عليه، وينعكس في الوحدة الروحية. وبهذه الطريقة فإن الفن الرومانسي هو التجاوز الذاتي للفن ولكن داخل مجاله وفي شكل الفن ذاته.

ولهذا ــ بالاختصار ــ قد نتمسك بالرأي الذي يذهب عند هذه المرحلة الثالثة بأن مادة الفن هي (روحانية عينية)، ويجب عرضها على أنها (الروحانية) للباطنية الروحية. وبالنسبة للتطابق مع هذا الموضوع فإن الفن لا يعمل من أجل الحدس الحسي. وبدلا من هذا إنه يجب ــ من ناحية ــ من أجل الباطنية التي تلتئم مع موضوعها ببساطة كما لو كانت تلتئم مع نفسها، من أجل العمق الباطني الذاتي، من أجل الانفعال التأملي، من أجل الشعور الذي باعتباره روحيا يسعى للحرية في ذاتها ويسعى ولا يجد تصالحها إلا في الروح الباطني. وهذا العالم (الباطني) يشكل محتوى المجال الرومانسي ولهذا يجب عرضه على أنه هذه الباطنية وفي المظهر الخالص لعمق الشعور هذا. والباطنية تحتفل بتفوقها على ما هو خارجي وتُجَلِّي انتصارها فيما هو خارجي وعلى ما هو خارجي ذاته، حيث أن ما هو ظاهر للحواس وحده يغرق فيما لا قيمة له.

ومن جهة أخرى ــ على أي حال ــ فإن هذا الشكل الرومانسي أيضا شأنه في هذا شأن الفن كله يحتاج إلى وسيط خارجي من أجل التعبير عنه. والآن، لما كانت الروحانية قد انسحبت إلى ذاتها من العالم الخارجي وعلى هذا فإن الوحدة المباشرة، الخارجية الحسية للشكل، هي لهذا السبب يجري تقبلها وعرضها، كما في الفن الرمزي على أنه شئ غير جوهري وأنه مؤقت عابر؛ ويصدق الأمر نفسه بالنسبة للروح والإرادة المتناهيتين والذاتيتين حتى إلى التجزئية وطيش الفردية والشخصية والفعل الخ، للحادثة، للحبكة، الخ. إن مظهر الوجود الخارجي يجري إبعاده إلى العرضية ويجري تركه للمغامرات التي يستثيرها التخيل الذي هواه يستطيع أن يعكس ما هو ماثل فيه، (تمامًا كما هو)، تمامًا وهو مهيأ فيقدر على تشويه أشكال العالم الخارجي بل وتشويهها بشكل بشع. ولهذا فإن الوسيط الخارجي له ماهيته ومعناه لا يعود ــ كما

في الفن الكلاسيكي—في ذاته وفي مجاله، بل في القلب الذي يجد تجليه في ذاته بدل أن يكون في العالم الخارجي (وشكله) الخاص بالواقع، وهذا التصالح مع ذاته يستطيع أن يحتفظ أو يستعيده في كل صدمة، في كل حادثة تتخذ شكلا مستقلا، في كل سوء حظ وكل ما هو محزن وفي الحقيقة حتى في الجريمة.

لهذا فإن انفصال (الفكرة) والشكل، عدم اكتراثهما وعدم سدادهما بالنسبة لبعضهما يبرز مرة أخرى كما في الفن الرمزي، ولكن مع هذا الاختلاف الجوهري أنه في الفن الرومانسي فإن (الفكرة)، فإن العجز الذي هو الرمز ويحدث معه عجزا في الشكل، قد أصبح الآن يبدو (كاملا) في ذاته كروح وكقلب. وبسبب هذا الاكتمال الأكبر فإنه لا يمكن الشك في وحدة ملائمة مع ما هو خارجي، لأن واقعه الحق وتجليه فإنه يستطيع ألا يبحث وألا يحقق إلا داخل ذاته.

وهذا هو ما نأخذه على أنه الطابع العام لأشكال الفن الرمزية والكلاسيكية والرومانسية على أنها العلاقات الثلاث (للفكرة) بشكلها في مجال الفن. إنها تقوم في استهداف التحقق وتجاوز (المثال) على أنها هي (فكرة) الجمال الحقة.

(٣) نسق الفنون الجزئية

والآن فإن الجزء (الثالث) لموضوعنا في تمايز مضاد عن القسمين اللذين قد وصفناهما في التو، يفترض مفهوم (المثال) وكذلك الأشكال العامة الثلاثة للفن، نظرا لأنه وحسب هو تحقق هذه الأشكال في تجسدات حسية خاصة. لهذا فإننا الآن لا يعود محتما علينا أن نتناول التطور الباطني للجمال الفني في خصائصه الأساسية العامة. وبدلا من هذا علينا أن ننظر في كيفية انطلاق هذه الخصائص إلى الوجود وكيف تتمايز الواحدة عن الأخرى خارجيا، وتحقق كل ملمح في تصور للجمال باستقلال وبوضوح على أنه

(عمل فني) وليس مجرد (شكل عام). ولكن لما كانت الاختلافات كامنة في (فكرة) الجمال وملائمة له فإن الفن ينتقل إلى الوجود الخارجي، ويترتب على هذا أنه في هذا (القسم الثالث) فإن على الأشكال العامة للفن بالمثل أن تكون هي المبدأ الأساسي للتمفصلية والتحددية للفنون الفردية. بكلمات أخرى، إن لأنواع الفنون التمايزات الجوهرية نفسها في ذاتها التي تأتَّيْنا إلى تبينها في الأشكال العامة للفن. والآن فإن الموضوعية (الخارجية) التي تبرز فيها هذه الأشكال من خلال مادة حسية وأن تكون على هذا (جزئية) تجعل هذه الأجزاء (تتباعد) عن بعضها على نحو مستقل، فتصبح طرقا متمايزة لتحققها، أي تصبح الفنون الجزئية. وذلك أن كل شكل يجد طابعه الخاص أيضا في مادة خارجية خاصة، وأن يجد تحققه الملائم في حالة التصوير الذي تقتضيه هذه المادة. ولكن، من جهة أخرى، فإن هذه الأشكال الفنية والتي هي كلية على نحو ما هي عليه رغم تحدديتها، تحطم القيود الخاصة بتحقق (جزئي) من خلال نوع فني (خاص) وتحقق وجودها بالمثل من خلال الفنون الأخرى، حتى ولو بطريقة ثانوية. لهذا فإن الفنون الجزئية تنتمي —من جهة— بصفة خاصة إلى (واحد) من الأشكال العامة للفن، وهي تشكل وقائعيتها الفنية الخارجية الملائمة، ومن جهة أخرى، فهي بطريقتها الفردية الخاصة بتشكيل الخارجية، فإنها تطرح كلية الأشكال الفنية[1].

وبصفة عامة فإن علينا، في القسم الثالث لموضوعنا

١. إن الأشكال الفنية هي الرمزي والكلاسيكي والرومانسي وأنواع الفن هي النحت وفن التصوير الخ. وهناك معقولية من أنه في نوع واحد من الفن (على سبيل المثال، النحت) هو النمط الملائم الذي يكون فيه شكل واحد للفن (على سبيل المثال الكلاسيكي) يتحقق لكن لا يوجد شكل للفن يتحقق كلية في نوع واحد للفن بمفرده؛ إنه يتطلب الشكلين الآخرين، حتى لو كان لهما موضع ثانوي. وهكذا فإن نوعا واحداً من الفن قد ينتمي (بشكل رائع) لشكل واحد للفن فإنه يبدو أيضا إلى حد ما في الشكلين الآخرين ويمكن أن يقال أنه يمثل الأشكال كلها. وهذا الفصل برمته عن أنواع الفن لا يمكن أن يكون معقولاً بسهولة =إلا في ضوء المناقشة الكاملة لهيجل في القسم الثالث من هذه المحاضرات.

أن نتناول جمال الفن كما يفضُّ نفسه في الفنون ومنتجاتها، في عالم الجمال المتحقق. إن محتوى هذا العالم هو الجميل، والجميل الحق كما رأينا هو الروحانية وقد مُنِحَتْ شكلا، (المثال) والأكثر دقة، الروح المطلق، الحقيقة نفسها. ومجال الحقيقة الإلهية، المتمثلة فينا للتأمل والشعور، تشكل مركز العالم الكلي للفن. إنها الشكل المستقل والحر والإلهي الذي سيطر سيطرة كاملة على خارجية الشكل والمادة وهو لا يكتسي بها إلا كتجلٍ لذاته. زيادة على ذلك فإنه لما كان الجميلٍ يطور ذاته في هذا النطاق باعتباره واقعا (موضوعيا) ومن ثم يميز داخله جوانبه وعوامله المفردة ويمنحها تجزئية مستقلة، فإنه يترتب على هذا أن هذا المركز الآن وهو يُنَظِّم أموره المتطرفة يتحقق في وقائعيتها الملائمة على نحو متعارض مع ذاته. وأحد هذه الأمور المتطرفة ـــ لهذا ـــ يشكل (موضوعية روحية) لا تزال، البيئة الطبيعية المحض لما هو روحي. وهنا فإن ما هو خارجي باعتباره خارجيا يتخذ له شكلا كشئ له غايته الروحية ومحتواه الروحي لا في ذاته ولكن في شئ آخر.

والتطرف الآخر هو (ما هو إلهي) كشئ باطني، كشئ معروف، كوجود متجزئ (ذاتي) متنوع من خلق الله: إنه الحقيقة باعتبارها مؤثرة وحية في الإحساس وفي القلب وفي الروح للأشخاص الأفراد، وليس كشئ يظل يَنْصَب في شكله الخارجي، بل يعود إلى الحياة الباطنية الفردية الذاتية. وعلى هذا فإن (ما هو إلهي) على هذا النحو هو في الوقت نفسه متميز عن تجليه الخالص (كألوهية)، ولهذا ينفذ في التجزئية التي هي خاصية لكل المعرفة الذاتية الفردية والانفعال والإدراك الحسي والشعور. وفي المجال المماثل للدين الذي يرتبط به الفن في أعلى مراحله فإننا نتصور هذا الاختلاف على النحو التالي. (أولاً)، إن الحياة الطبيعية الدنيوية في تناهيها تواجهنا من جهة؛ ولكن

حينئذ، (ثانيا) فإن الوعي يجعل (الله) هو موضوعه حيث أن الاختلاف بين الموضوعية والذاتية يتهاوى، إلى أن (ثالثًا) وأخيرا نتقدم نحن من (الله) على هذا النحو فنعبده (على نحو كلي) أي (الله) على أنه موجود وحاضر في الوعي الذاتي. وهذه الاختلافات الأساسية الثلاثة تبرز أيضا في عالم الفن في تطور مستقل.

(أ) (أول) الفنون الجزئية، الفن الذي علينا أن نبدأ به بمقتضى مع هذا التشخص الأساسي لها، هو (العمارة) كفن جميل. إن مهمتها قائمة في استخراج الطبيعة غير العضوية الخارجية، كعالم خارجي مواجه للفن، إنه يصبح قرينيا للروح. إن مادة العمارة هي المادة نفسها في خارجيتها المابشرة ككتلة ثقيلة آلية، وتظل أشكالها أشكال الطبيعة غير العضوية، ويجري تنظيمها بمقتضى علاقات (الفهم) التجريدي، أي علاقات التماثل. وفي هذه المادة أو الخاصة وفي هذه الأشكال فإن (المثال) كروحانية عينية لا يمكن أن يتحقق ومن ثم فإن الواقع الماثل فيها يظل متعارضا مع (الفكرة)، لأنه شئ خارجي عنها. لهذا فإن النمط الأساسي لفن البناء هو الشكل (الرمزي) للفن. وذلك أن العمارة هي الأولى في فتح الطريق أمام التمثل الملائم للرب، وفي خدمته فإن العمارة تسجن نفسها مع الطبيعة الموضوعية لكي تحررها من غابة التناهي وغول الصدفة. ومن ثم إنها تُنَصِّب مكانا للرب، بتشكيل بيئة خارجة ملائمة، وبناء معبد من أجله على أنه موضع الإقامة الباطنية للروح وتجاهه على هذه الأشياء المطلقة. ولقد ارتفع بناء مغلق من أجل تجميع المصلين، وذلك كحماية ضد تهديد النوَّة، ضد المطر، ضد العاصفة، ضد الحيوانات المتوحشة، وهذا يكشف بطريقة فنية حتى لو كان في شئ خارجي الرغبة في التجمع. وهذا المعنى يمكن بناؤه في المادة، والأشكال بتأثير سواء كبر أو صغر، في تناسب على أنها الطابع المحدد للمحتوى حيث أنها تأخذ على عاتقها عملها سواء كان ذا معنى أو غير

ذي معنى، عينيا أو تجريديا، أكثر نفاذا في أعمقها. أو أكثر غموضا وأكثر اصطناعا. وفي الحقيقة في هذا المجال فإن العمارة قد تكون هي ذاتها محاولة تذهب بعيدا للتشكيل في أشكالها ومادتها وجودا فنيا ملائما للمحتوى؛ ولكن في هذا الحدث كان قد حدث تجاوز لمجال هذا الفن وتأرجح على البحث الذي هو أعلاه. وذلك أن جوه يكمن تمامًا في أن يظل في الإطار الروحي كشئ باطني، ضد أشكالها الخارجية الخاصة ومن ثم تشير إلى ما لدى النفس وحسب كشئ متميز عن كل هذه الأمور.

(ب) ولكن مع العمارة، بعد كل شئ، فإن العالم الخارجي غير العضوى قد جرت تنقيته وطرح في نظام بشكل نسقي تماثلي، وجُعل ملائما للروح، وإن معبد الرب، بيت المؤمنين به ينتصب هناك مستعدا لاستقبالهم. ثم في هذا المعبد، (ثانيا)، يتسرب نور الله على نحو وميض البرق للتفردية وهو يبهر وينفذ في الكتلة الصماء، وفي اللامتناهي ولا يعود مجرد تماثل، مجرد شكل للروح نفسِها وهي تركز وتعطي شكلا لشئ متجسد. وهذا يشكِّل مهمة النحت.

إلى حد بعيد في النحت، فإن الحياة الباطنية الروحية التي لا تستطيع العمارة إلا أن تنوه بها في مستقر في الشكل الحسي ومادتها الخارجية، وإلى حد بعيد فإن هذين الجانبين يتشكلان بشكل تبادلي بحيث لا يتمكن أحدهما من أن يتسيد، فإن النحت يتطلب الشكل الفني (الكلاسيكي) على أنه نمطه الأساسي. لهذا، لا نجد أي تعبير نجده متروكا للحسي الذي ليس هو تعبيرا عن الروح ذاتها، على نحو ما هو عكسي، وذلك أن الأمر بالنسبة للنحت ما من محتوى روحي يمكن أن يَمْثُل على نحو كامل ما لم يكن يَمْثُل على نحو كامل وملائم للمشاهدة في شكل جسماني. وذلك لأن الروح من خلال النحت يجب أن ينتصب أمامنا في هدوء مبارك في شكله الجسماني وفي وحدة مباشرة، وإن الشكل

يجب أن تنبث فيه الحياة من محتوى الفردية الروحية. وعلى هذا فإن المادة الحسية الخارجية لا تعود تدخل في سيرورة عملية سواء بمقتضى صفتها الآلية وحدها ككتلة تمتلك ثِقَلاً، أو في أشكال العالم غير العضوي، أو كعدم اكتراث للون، الخ، ولكن في الأشكال المثالية للشكل الإنساني وفي كل الأبعاد المكانية الثلاثة أيضا. وفي هذا المضمار الأخير فإننا نتطلب في النحت أنه فيه نجد أن الباطني والروحي يتأتيان إلى الظهور لأول مرة في سلامهما الخالد وكفايتهما الذاتية الجوهرية ولكي يحدث هذا السلام والوحدة مع ذاتيهما وحدهما على ذلك الشكل الخارجي أن يتطابق وهو نفسه يستقر في هذه الوحدة وهذا السلام. وهذا هو الشكل بمقتضى فضائيته التجريدية[1]. إن الروح الذي يطرحه النحت هو الروح المدمج في ذاته، ولا ينخرط بتنوع في لعبة الحوادث والعواطف. وبالتالي فإن النحت لا يتخلى عن الشكل الخارجي للروح من أجل هذا التنوع في المظهر، ولكنه لا يلتقط بالتالي إلا هذا المظهر الواحد، الفضائية التجريدية في كلية أبعادها.

(ج) والآن عندما قد بَنَتْ العمارة معبدها ويد النحت قد شيدت فيه تماثيل الإله فإن هذا الإله الماثل على نحو حسي إنما تجري مواجهته (ثالثًا) في القاعات الواسعة لبيته (بالجماعة المؤمنة). والجماعة المؤمنة هي الانعكاس الروحي في ذاته لهذا الوجود الحسي، وهو يجسِّم الذاتية والباطنية. ومع هذه الأمور، يتبين أن المبدأ المحدد، الملائم لمحتوى الفن وللمادة التي تمثله خارجيا إنما هو تجزئي وتفريد والاستيعاب الذاتي المطلوب. والوحدة المتضمنة في ذاتها التي للإله في النحت تتشتت في تكثر الحيوات الباطنية للأفراد الذين وحدتهم ليست حسية بل مثالية[2] على نحو خالص. وهنا وحسب يكون الإله روحًا على نحو حقيقي، يكون

١. أي الشكل يجرى تناوله ببساطة كشئ يشغل فضاء (بوزنكيت، المرجع المذكور، ص ١٩٩).

٢. إن وحدة أعضاء الكنيسة ليست مشاهدة، بل هي توحد في إيمانهم المشترك وإدراكهم لجماعتهم (بوزنكيت، مرجع سابق، ص ٢٠٠).

روحًا في جماعته المؤمنة، إنه الإله جيئة وذهابا، على أنه هذا التبادل لوحدته الكامنة مع تمثله في معرفة ذاتية وتفردها بالمثل في كلية ووحدة التكثر. والإله في الجماعة المؤمنة يتحرر بالمثل من تجريد الهوية الذاتية غير المتطورة ومن عرضه في النحت حيث أنه منغمر تمامًا في وسيط جسماني، وهو يرتفع إلى الروحانية والمعرفة، أي يرتفع إلى الصورة المرآتية للروح الذي يبدو جوهريا على أنه باطنية وكذاتية. وبالتالي فإن المحتوى الأسمى هو الآن الروحاني، الروحاني باعتباره المطلق. ولكن في الوقت نفسه، بفضل التشتت الوارد في التو فإن الروحاني يبدو هنا على أنه روحانية (خالصة)، عقل فردي وهو ليس السلام الكافي للإله في نفسه، بل المظهر كمظهر، الوجود (من أجل) آخر، إنه ذلك التجلي للنفس، الذي يبرز هنا على أنه الشئ الرئيسي؛ وهكذا الآن ما يصبح بفضل قدرة موضوع العرض الفني هو أكثر ذاتية متكشفة في حركتها الحية ونشاطها كعاطفة إنسانية وفعل ومغامرة ــــبصفة عامةـــوالمدى المتسع للشعور الإنساني والإرادة والإهمال.

والآن في تطابق مع هذا المحتوى فإن العنصر الحسي في الفن عليه بالمثل أن يظهر نفسه متجزئا في ذاته ويكون ملائما للباطنية الذاتية. والمادة المتاحة لهذا قادرة بفضل اللون والصوت الموسيقي وأخيراً الصوت على أنه مجرد الدلالة على الحدوس الباطنية والأفكار. وكأحوال لتحقق المحتوى المطروح من خلال وسائل أو وسائط هذه المواد يكون لدينا فن التصوير والموسيقى والشعر. هنا يبدو الوسيط الحسي على أنه متجزئ في ذاته وهو مطروح في الخارج كمثال. وهكذا فإنه يتماهى تمامًا مع المحتوى الروحي العام للفن، وارتباط المعنى الروحي بالمادة الحسية ينمو إلى صميمية على نحو أعمق عما كان ممكنا في العمارة والنحت. ومع هذا فإن هذه الوحدة هي وحدة

باطنية أعمق وهي تقع كلية على الجانب الذاتي، والتي طالما هي شكل ومحتوى عليها أن تجزئ أمورها وتطرحها على أنها مثال، يمكنها وحسب أن تتأتى على حساب الكلية الموضوعية للمحتوى وانصهاره مع العنصر الحسي المباشر.

والآن في هذه الفنون نجد أن الشكل والمحتوى يرفعان نفسيهما إلى مصاف المثالية، وهكذا، لما كانت هذه الفنون تخلي وراءها العمارة الرمزية والفكرة الكلاسيكية عن النحت فإنها تكتسب طابعها من الشكل (الرومانسي) للفن الذي على حد وصفه بالنسبة للتشكل قد اتخذت وضعها لتبرز ذاتها في أنسب حال. ولكنها هي كلية الفنون، لأن الرومانسي هو في ذاته أكثر شكل عيني للفن.

وإن التجزُّؤ لهذا (المجال الثالث) للفنون الفردية يمكن أن يتأسس هلى هذا النحو:

(أ) الفن (الأول) الذي يأتي مباشرة بعد النحت هو (فن التصوير). وهو يتخذ له كمادة لمحتواه، وتشكل محتواه، المرئي على هذا النحو، طالما أنه في الوقت نفسه قد تجَزأ، أي تطور إلى الفن. وحقا إن مادة العمارة والنحت متشابهة فهي مرئية وملونة، ولكنها ليست— كما في فن التصوير—تكوين المرئي على هذا النحو؛ إنها ليست النور البسيط الذي ينوع نفسه في تعارضه مع الظلام وفي ارتباط به يصبح لونا[1]. وصفة الرؤية التي تصطبغ بصبغة ذاتية ضمنيا وتنطرح كمِثال، لا تحتاج إلى التباين الآلي التجريدي للكتلة العاملة في المادة الثقيلة كما هو الحال في العمارة، كما لا نحتاج إلى كلية المكانية الحسية التي يأخذ بها النحت حتى لو كانت متركزة وفي أشكال عضوية. بل الأمر بالعكس، فإن الرؤية وتشكيل الرؤية اللذين ينتميان لفن التصوير فيهما اختلافات بطريقة أكثر مثالية، أي في

١. إشارة واضحة إلى "نظرية اللون" لجوته، وهو موضوع من الموضوعات المفضلة عند هيجل.

الألوان الخاصة، وهي تحرر الفن من المكانية الحسية (الكاملة) الخاصة بالأشياء المادية بأن تقتصر على أبعاد سطح (مستوٍ).

ومن جهة أخرى، فإن المحتوى أيضا يحرز أوسع عملية تجزيئية. ومهما يكن الأمر فإنه يستطيع أن يجد موضعا في الصدر الإنساني كشعور، وكفكرة، وكغرض، مهما يكن قادرا على التشكيل في الفعل، فإن كل هذه المادة المتعددة يمكنها أن تشكل المحتوى المتنوع لفن التصوير. إن العالم الكلي للتجزئية من أعلى ذروة تكوينية للروح حتى إلى أشد الأشياء الطبيعية عزلة يجد مكانه هنا. فحتى الطبيعة المتناهية في مناظرها الجزئية وظواهرها يمكن أن تتأتى إلى الساحة في فن التصوير، إذا كان هناك وحسب بعض التلميح لعنصر للروح يربطه على نحو أوثق بالفكر والشعور.

(ب) والفن (الثاني) الذي من خلاله يتكون الشكل الرومانسي—مقابل فن التصوير—هو (الموسيقى) إن مادتها، التي مع هذا تظل حسية، تنطلق إلى الذاتية الأعمق والتجزئية الأعمق. وأنا أقصد أن طرح الموسيقى للحسي كمثال يجب التفكير فيه من خلال حقيقة هي أن الموسيقى تلغي وتضفي طابعا مثاليا على الفردية المتفردة لنقطة واحدة، المسافة المتخارجة ذاتيا غير المكترثة، الظهور الكلي الذي يجري تقبله من خلال الرسم والمبتعث عمدا ولكن بالنسبة لهذه السالبية فإن النقطة هي عينية في ذاتها وإلغاء فعال داخل المادة بأن تكون حركة وارتعاشا للجسم المادي في ذاته في علاقته بذاته. ومثالية المادة الباطنية هذه التي لا تعود تتبدى على أنها مكانية ولكن كمثالية زمانية هي الصوت. والحسي يتجسَّم على أنه منفي من جانب مرئيته التجريدية وقد تغيرت إلى السمعية، نظرا لأن الصوت يطلق (المثال)، كما هو الحادث، من تلبثه في

المادة[1].

والآن، إن هذه الباطنية الأقدم وإضفاء الطابع النفسي على المادة تمكنان المادي من الباطنية اللامتناهية التي لا تزال ونفس الروح، والنغمات تسبب الصميمية الكلية لمشاعر القلب وانفعالاته فترددها وتتلاشى. وفي هذه الحالة، كما هو الحال في النحت، فإنها تنتصب على أنها المركز بين العمارة وفنون الذاتية الرومانسية، ومن ثم فإن الموسيقى تشكل مركز الفنون الرومانسية وتجعل نقطة التنقل بين الحسية المكانية التجريدية لفن التصوير والروحانية التجريدية للشعر. والموسيقى، مثل العمارة، لديها في ذاتها نقيض للشعور والباطنية، علاقة للكم الملائم للعقل الرياضي، كما أن لها كأساس تطابق محدد مع القانون من جانب النغمات وكذلك مُرَكَّبُها ونجاحها.

(ج) وأخيراً بالنسبة للفن (الثالث)، العرض الروحي الأعظم للفن الرومانسي، علينا أن نبحث عنه في (الشعر). وتفرده الخاص يكمن في القوة التي بها يخضع للروح وأفكاره هي العنصر الحي الذي منه بدأت الموسيقى وفن التصوير في جعل الفن حراً. وبالنسبة للصوت، فإن المادة الخارجية الأخيرة التي يحتفظ بها الشعر، هي في الشعر لا تعود هي الشعور بالجَهْوريَّة ذاتها؛ بل (علاقة) هي بذاتها خالية من الدلالة، علامة على الفكرة التي أصبحت عينية في ذاتها، وليست مجرد شعور لا متناهٍ وظلاله ودرجاته. والصوت بهذه الطريقة (كلمة) كصوت جرى تفصيلها ضمنيا، ومعناها هو أن يدل على الأفكار والتفكرات. والنقطة السببية الكامنة التي تحركت لها الموسيقى تبرز الآن على أنها النقطة العينية الكامنة، على أنها

١. بالنسبة لهذا الفصل عن الصوت والموسيقى يراجع كتاب هيجل (فلسفة الطبيعة)، أي "موسوعة العلوم الفلسفية". العلوم ص ٣٠٠ - ٣٠٢ الترجمة الإنجليزية قام بها أ. ف. ميللر (أكسفورد، ١٩٧٠)، ص ١٣٦ - ٤٧، ومن جانب م. ج. تبرى (لندن، ١٩٧٠) المجلد الثاني، ص ٦٩ - ٨٢. وكذلك الفصل الكامل عن الموسيقى في الجزء الثالث.

نقطة الروح، على أنها الفرد الواعي ذاتيا والذي من ثرواته الخاصة يوجد (المسافة) اللامتناهية لأفكاره مع (زمن) الصوت. ومع هذا فإن هذا العنصر الحسي الذي في الموسيقى لا يزال متواجداً مع الباطنية هو هنا ينقطع حراً عن محتوى الوعي، بينما يحدد الروح هذا المحتوى بمقتضاه وفي ذاته ويحوله إلى أفكار. ولكي يعبر عن هذه الأمور فإنه يستخدم الصوت في الحقيقة، ولكن وحسب كعلاقة في ذاتها بدون قيمة أو محتوى. لهذا فإن الصوت قد يكون مجرد حرف، وذلك لأن المسموع—مثل المرئي—قد غاص في أن يكون مجرد إشارة تدل على الروح. لهذا فإن العنصر الحق للعرض الشعري هو (التخيل) الشعري وتصور الروح ذاته، ولما كان هذا العنصر مشتركا في كل الأشكال الفنية فإن الشعر يسري في هذه الأشكال جميعًا ويطور نفسه باستقلال في كل منها. إن الشعر هو الفن الكلي للروح الذي أصبح حراً في ذاته وليس مقيدا بتحققه في المادة الحسية الخارجية؛ وبدلاً من هذا فإنه ينتشر بشكل مطلق في المسافة الباطنية والزمن الباطني للأفكار والمشاعر. ومع هذا—على نحو منضبط—في هذه المرحلة التي بلغت الذروة القصوى—فإن الفن يتجاوز الآن نفسه في أنه يتخلى عن عنصر المتجسد المتصالح للروح في شكل حسي وينتقل من شعر التخيل إلى نثر الفكر.

وهذا قد نتخذه على أنه هو الكلية الْمُفَصَّلَة للفنون الجزئية. الفن الخارجي للعمارة، الفن الموضوعي للنحت، والفن الذاتي لفن التصوير والموسيقى والشعر. وبطبيعة الحال فإنه قد بذلت تصنيفات أخرى، حيث أن العمل الفني يطرح مثل هذا الثراء للجوانب المختلفة حتى أنه—كما قد حدث في الغالب—هو الواحد والآن الذي يستطيع أن يكون أساس التصنيف. وانظروا على سبيل المثال: المادة الحسية. في هذه الحالة فإن العمارة هي التبلور، والنحت هو التشكل العضوي للمادة في

كليتها الحسية والمكانية، وفن التصوير هو السطح والخط الملونان؛ بينما في الموسيقى فإن المسافة كمسافة تتحول إلى نقطة ممتلئة ضمنيا للزمن؛ إلى أن يحدث أخيرا في الشعر فإن المادة الخارجية تنحط تمامًا وكليةً بإعتبارها عديمة القيمة. وبالتبادل، فإن هذه الفروق جرى النظر فيها في جانبها التجريدي الكلي للمكان والزمان ولكن مثل هذه الخصائص التجريدية للعمل الفني يمكن بالطبع ـــ شأنها في هذه شأن المادة ـــ تتبعها بإصرار في ملامحها الخاصة ولكن لا يمكن إتخاذها كأساس نهائي للتصنيف، لأن أيّا من مثل هذا الجانب يستمد أصله من مبدأ أعلى ولهذا عليه أن يكون تابعا علاوة على ذلك.

وبالنسبة لهذا المبدأ الأسمي فإننا قد وجدنا الأشكال الفنية لما هو رمزي وما هو كلاسيكي وما هو رومانسي وهي نفسها اللحظات الكلية (لفكرة) الجمال.

إن الشكل العيني لعلاقة هذه الأشكال بالفنون الفردية الجزئية هي من نوع يسمح للفنون المتعددة أن تشكل الوجود الحق للأشكال الفنية. إن (الفن الرمزي) ينال أقصى وقائعية ملائمة وأعظم تطبيق في (العمارة)، حيث يتماسك بقوة بمقتضى تصوره الكلي ولم ينحط بعد إلى أن يكون طبيعة غير عضوية، على نحو ما هو الحادث، مما يتناوله فن آخر. وبالنسبة (للشكل الكلاسيكي) من جهة أخرى، فإن (النحت) هو تحققه الأمثل بينما يتخذ العمارة وحسب كشئ يحيط به، ومع هذا لا يستطيع أن يطور في فن التصوير والموسيقى كشكلين مطلقين لمحتواه. وأخيراً فإن الشكل الفني (الرومانسي) يسيطر على فن التصوير والموسيقى، والعرض الشعري بالمثل، كأنماط للتعبير بطريقة تكون رائعة لا مثيل لها. غير أن الشعر ملائم لكل أشكال الجميل ويمتد على كل الأشكال لأن عنصره الحق هو التخيل الجمالي، والتخيل لا يمكن الإستغناء عنه في كل إنتاج جميل، مهما يكن شكل الفن الذي ينتمي إليه.

والآن ـــ لهذا ـــ فإن ـ ما تحققه الفنون الخاصة الجزئية في الأعمال الفنية هو حسب (مفهوم) الفن ليس إلاّ الأشكال الكلية (لفكرة) الجمال التي تفضُّ نفسها بنفسها. وإن التحقق الخارجي لهذه (الفكرة) هو الذي يتيح للهيكل الهائل للفن أن يرتفع. وإن مهندسه وبانيه هو الروح المستوعب الذاتي للجمال، ولكن حتى يمكن إتمام هذا الهيكل فإن الأمر يحتاج إلى تاريخ العلم في تطوره عبر آلاف السنين.

القسم الأول

فكرة الجمال الفني أو المثال

مدخل

وضع الفن في علاقة مع العالم الخارجي والدين والفلسفة

لما كنا الآن نتحرك لنخرج من (المقدمة) ونحط على التناول العلمي لموضوعنا، فإن مهمتنا الأخرى هي أن نشير بإيجاز للموضع الهام للجمال في عالم الواقع ككل وفي علم الجمال في صلته بالمعارف الفلسفية الأخرى. إن موضوعنا هو أن نطرح النقطة التي منها يجب أن يبدأ علم حق للجميل.

لهذا فإنه من أجل هذه الغاية قد يبدو مفيداً أن نبدأ بطرح قدر للمحاولات المختلفة لاستيعاب الجمال في الفكر، وبفحص وتعيين هذه المحاولات. ولكن— وبسبب واحد— فإن هذا قد تم من قبل في (المقدمة)، ولسبب آخر، إنه لا يمكن أن يكون شغل دراسة علمية حقة هي (مجرد) بحث ما قد فعله الآخرون، سواء بحق أو بغير حق لنقول كلمة تفضيلية مرة أخرى عن حقيقة أن الكثيرين هو من رأيهم أن الجميل باعتباره جميلاً، لمجرد أنه الجميل، لا يمكن استيعابه في المفاهيم ولهذا يظل بالنسبة للفكر موضوعاً لا يمكن تصوره. وبالنسبة لهذا الزعم فإنه يمكن أن نردد بإيجاز هنا أنه، حتى ولو كان كل شئ حقيقي اليوم قد جرى الإعلان عنه أنه يتجاوز التصور بينما الظواهر في تناهيها وحسب والأحداث المؤقتة في عرضيتها يجري تصورها، فإن هذا هو بالضبط تماماً هو الحقيقي وحده الذي (يجري تصوره) لأن له (المفهوم) المطلق والذي يجري إقراره بدقة أكبر هو (الفكرة) كأساس له. غير أن الجمال ليس

إلا طريقاً خاصاً للتعبير عن الحقيقي وعرضه، ومن ثم يكون مفتوحاً في مخرج منفتح في كل مضمار للتفكير التصوري، طالما أن التفكير مزود بالفعل بقوة (المفهوم) حقاً، وفي الأزمنة الحديثة (لا يوجد) مفهوم قد أصبح سيئاً عن (المفهوم) نفسه، (المفهوم) الضمني والجلي لذاته، وذلك أن (المفهوم) يفهمه الناس بصفة عامة على أنه التحددية التجريدية وأحادية أفكارنا أو التفكير في (الفهم)، والذي به على نحو طبيعي فإن كلية الحقيقي والجميل العيني الكامن لا يمكن التفكير فيهما على نحو رزين داخل الوعي. وذلك أن الجمال، كما سبق لنا القول (في المقدمة) وكما سوف نعرضه فيما بعد (الفصل الأول) ليس هو على هذا النحو من تجريد الفهم، بل هو (المفهوم) المطلق العيني الكامن بل والأكثر من هذا خصوصية هو (الفكرة) المطلقة في مظهرها على نحو ملائم لذاتها.

فإذا رغبنا في أن نشير بإيجاز إلى ماهية (الفكرة المطلقة) في وقائعيتها الأصلية علينا أن نقول إنها هي (الروح)؛ وليس كما نعتقد الروح في انحشاره وتضمينه في المتناهي، ولكن الروح الكلي اللامتناهي و(المطلق) والذي من ذاته يحدد ما هو الحق بأصالة. وإذا نحن سألنا وعينا العادي وحسب، فإن فكرة (الروح) والتي تضغط علينا هي بالتأكيد أن الروح ينتصب ضد الطبيعة، والذي في هذه الحالة نعزو إليه بالمثل الوقار. ولكن هكذا بطرح الطبيعة والروح على قدم المساواة وبربطهما معًا على أنهما عالمان جوهريان متساويان، فإن الروح لا يجري اعتباره إلا في تناهيه وتقييد نطاقه، وليس في لا تناهيه وحقيقته. أي أن الطبيعة لا يمكن أن تنتصب فوق الروح وضده، سواء على أن الطبيعة تمتلك القيمة نفسها أو كمحدودية الروح؛ بل الأمر بالعكس، إن الطبيعة تكتسب الكيان على أن الذي يطرحه هو الروح، ومن ثم يجعله نتاجاً، مشلوحاً من قوة التقييد والتحديد. وفي الوقت نفسه، فإن

الروح المطلق يجب ألا نفهمه إلا على أنه فعالية مطلقة ومن ثم على أنه يطرح التخالف الذاتي في داخله على نحو مطلق. والآن، فإن هذا الآخر، كتخالف ذاتي، هو بالضبط الطبيعة والروح هو السخاء أو الفيض الذي يعطي لهذا الذي هو ضده الامتلاء الكلي لوجوده. إن الطبيعة ـــ لهذا ـــ علينا أن ندركها على أنها هي نفسها تحمل (الفكرة) المطلقة ضمنياً، لكن الطبيعة هي (الفكرة) في شكل مطروح من جانب الروح المطلق كضد للروح. وبهذا المعنى نسمي الطبيعة خَلْقاً أو إبداعاً. لكن حقيقتها هي لهذا الخالق أو المبدع نفسه، الروح كمثالي وسلبي، وعلى هذا النحو فإن الروح يجزئ نفسه في الداخل وينفي نفسه، غير أن هذا التجزء والسلب لنفسه حيث أنه تواجد (بذاته)، ومع هذا إنه ينفي، وبدل أن تكون له محدودية وتقييد آنذاك يربط نفسه تمامًا مع عكسه في الكلية الحرة. وهذه المثالية والسالبية اللامتناهية تشكلان المفهوم العميق (لذاتية الروح.

لكن الروح ـــ كذاتية ـــ هو ـــ إذا ما شرعنا في الحديث ـــ ليس (إلا ضمنياً) هو حقيقة الطبيعة، حيث أنه لم يجعل بعد (مفهومه) الحق جليا لذاته. وهكذا فإن الطبيعة في هذه المرحلة تنتصب ضد الروح، ليس كشئ مضاد للروح، وقد انطرح بالروح ذاته، حيث يبوء الروح إلى ذاته، ولكن كآخرية يقوم بعملية التحديد والاقتصار، وليس كتغلب أو انتصار. إن الروح كشئ ذاتي، قائم في المعرفة والإرادة، يظل مرتبطاً بهذه الآخرية كشئ مرتبط بشئ على نحو موجود وحسب، وهو يستطيع وحسب أن يشكل وحسب ما هو عكس الطبيعة. وفي هذا المجال (بالنسبة لمجرد ذاتية الروح) يحدث تناهي كلا الروح النظري والعملي، يكون هناك تقييد في المعرفة، ومجرد (ما ينبغي) سعياً لتحقيق الخير. وهنا أيضًا، كما في الطبيعة، فإن ظهور الروح إنما يدل على ماهيته الحقة؛ وسوف نظل نحصل على

المشهد المشوش للمهارات والعواطف والأهداف والآراء والألمعيات، وهي تسعى وراء بعضها البعض أو تبتعد عن بعضها البعض، وهي تعمل من أجل وضد بعضها البعض، حيث تتعارض الأغراض، بينما إرادتها وسعيها واعتقادها وتفكيرها تتقدم أو تتأخر من جراء تداخل أكبر تنوع لأنواع الصدفة. وهذه هي وجهة نظر الروح وهي وجهة نظر متناهية ومؤقتة ومتناقضة تماماً ومن ثم فهي متحولة وغير مُرضية وغير مباركة. وذلك لأن أشكال الرضا المتاحة في هذا المجال هي نفسها في مجالها المتناهي وتظل دائماً مقيدة وقاصرة ونسبية ومعزولة. لهذا فإن البصيرة والوعي والإرادة والتفكير تتعالى عليها وتبحث وتجد كليتها ووحدتها وإشباعيتها الحقة في موضع آخر — في اللامتناهي والحقيقي. وهذه الوحدة والرضاء اللذان يرفعان العقلانية الدافعة للروح — يرفعان مادة تناهيه حينئذ وحينئذ وحسب يكون الكشف الحقيقي ما هو عليه عالم المظهر هو طبيعة الروح الماهوية. إن الروح يستوعب التناهي نفسه على أنه سلبيته ومن ثم يكتسب لا تناهيه وحقيقة الروح المتناهي ذاتها هي الروح المطلق.

ولكن الروح في هذا الشكل لا يصبح بالفعل إلا على أنه سالبية مطلقة؛ فهو يضع تناهيه في ذاته ويلغيه. ولهذا، فهو في أقصى عالمه يجعل ذاته بوضوح موضوع معرفته وإرادته. إن (المطلق) ذاته يصبح (موضوع) الروح حيث أن الروح يصل إلى مرحلة (الوعي) و(يميز) نفسه داخل نفسه (كعارف) وضد هذا كموضوع مطلق للمعرفة. ومن وجهة النظر السابقة لتناهي الروح، والذي يعرف (المطلق) كموضوع لا متناهٍ (ينتصب ويقف ضده) فإن الروح يجري تشخيصه على أنه (المتناهي) المتميز عما كان. ولكن إذا ما نظرنا بطريقة تأملية أسمى إنه هو (الروح المطلق ذاته) والذي لكي يكون المعرفة الواضحة لذاته

يطرح تمايزات أو فروقاً (داخل) ذاته، ومن ثم يؤسس تناهي الروح، وفيه يصبح الموضوع المطلق للمعرفة ذاتها. وهكذا فإنه هو الروح المطلق في جماعته[١]، يصبح (المطلق) الفعلي كروح وكمعرفة ذاتية.

وهذه هي النقطة التي عندها علينا أن نبدأ في فلسفة الفن. وذلك أن جمال الفن ليس هو (الفكرة) على نحو ما يجري تصورها في (المنطق)، أي التفكير المطلق على نحو ما هو متطور في العنصر الخالص للتفكير، وليس كذلك بعد، من جهة أخرى، (الفكرة) كما تبدو في (الطبيعة)، بل بالعكس، إنه ينتمي إلى مجال (الروح) وإن كان بدون توقف عند معرفة واحتياجات الروح (المتناهي). إن عالم الفن الجميل هو عالم (الروح المطلق). ولما كان الأمر كذلك فلن نشير هنا إلا إلى أن (البرهان) العلمي يتطور بمقتضى المعارف الفلسفية السابقة، ألا وهي المنطق، ومحتواه هو (الفكرة) المطلقة كفكرة مطلقة، وفلسفة الطبيعة على أنها فلسفة المجالات المتناهية للروح. ذلك أن مهمة هذه العلوم هي تبيان كيف أن (الفكرة) في المنطق عليها بمقتضى (مفهومها) الخاص أن تنقل ذاتها إلى الوجود الطبيعي، ثم، إنطلاقاً من هذه الخارجية، تنقل ذاتها إلى الروح، ثم أخيراً تحرر نفسها من تناهي الروح مرة أخرى لتصبح الروح في خلود وفي حقيقته[٢].

ومن وجهة النظر هذه، التي تتصل بالفن في أسمى وأحق جدارته، فإنه يتضح في التو أن الفن ينتمي إلى المجال نفسه الذي للدين والفلسفة. وفي كل هذه المجالات الخاصة بالروح المطلق، فإن الروح يحرر نفسه من القيود التي تعوق وجوده في التخارجية، بأن

١. يراجع فيما بعد القسم الثاني، الفصل الأول.

٢. إن هيجل إنما يشير إلى الأجزاء الثلاثة في (موسوعة العلوم الفلسفية) التي ألفها. والجزء الأول (المنطق) والجزء الثالث (العقل، الفن، الدين، والفلسفة) قد ترجمهما و. والاس. والجزء الثاني (الطبيعة) قد ظهر في ترجمتين الأولى من جانب أ. ف. ميلر والثانية من جانب م. ج. بتري والاثنان جاءا في عام ١٩٧٠.

يشق لنفسه طريقاً خارج الشئون العرضية لوجوده الدنيوي، والمحتوى المتناهي لأهدافه ومصالحه هناك، على أساس الاعتبار والاستكمال لوجوده في ذاته ولذاته.

وهذا الوضع للفن في المجال الكلي للحياة الطبيعية والروحية نستطيع أن نعرضه على نحو أكثر عينية بالطريقة التالية، بهدف أن نفهمه على نحو أفضل.

فإذا نحن ألقينا نظرة على المجال الكلي لوجودنا فإننا نجد من قبل بطريقتنا العادية في النظر إلى الأشياء وعيا بالتكثر الأعظم للمصالح وإشباعها. أولاً، إن النسق المتسع للاحتياجات الفيزيائية والتي بالنسبة لها فإن المجالات الكبيرة للعمل تشتغل في عملياتها العريضة وارتباطها المتسع، وعلى سبيل المثال، التجارة، الشحن، والتقنيات، ثم الأعلى وهو عالم التشريع والقانون والحياة الأسرية والتقسيمات الطبقية، والمجال الشمولي الكلي (للدولة)؛ ثم تأتي الحاجة للدين الذي يستشعره كل قلب والذي يجد رضاه في حياة الكنيسة، وأخيراً، نشاط العلم المجزأ بتنوع والمعقد، كلية الملاحظة والمعرفة، والذي يستوعب كل شئ. والآن بين هذه المجالات أيضًا النشاط الفني، إنه اهتمام بالجمال والإشباع الروحي في الإبداع الفني. ومن ثم ينطرح تساؤل عن الضرورة الباطنية لمثل هذه الحاجة في ارتباط بمجالات الحياة الأخرى والعالم. وبداية نحن نجد هذه المجالات حاضرة ببساطة على هذا النحو. ولكن بمقتضى مطالب العلم فإن المسألة المطروحة هي الاستبصار، ترابطها الباطني الجوهري، وضروريتها التبادلية. ذلك أنها لا تقوم وحسب—كما يمكن أن نفترض—في علاقة خاصة بمجرد النفع بعضها مع بعض؛ بل بالعكس، إن كلا منها يُكمل الآخر، وذلك أنه في المجال الواحد توجد أنماط أعلى من النشاط عما هناك في الأنماط الأخرى. وبالتالي فإن النمط الثانوي يضغط على ما هو أعلى منه، والآن، بالإشباع الأعمق

للمصالح المتراصة المتسعة فإن ما هو في مجال أسبق مما قد لا يمكنه أن يجد أي تحديد إنما يجري إلحاقه بما هو تالٍ. وهذا وحده يزودنا بضرورة الترابط الباطني.

فإذا استعدنا ما سبق لنا أن أسسناه عن (مفهوم) الفن الجميل، فإننا نجد شيئين: أولاً محتوى، هدفا، معنى؛ وثانيا، التعبير، المظهر، وتحقق هذا المحتوى. ولكن—ثالثا—فإن كلا الجانبين متداخلان معًا لدرجة أن الخارجي، الجزئي يبدو بشكل مطلق على أنه عرض لما هو باطني. وفي العمل الفني لا يوجد شئ سوى ما له علاقة جوهرية بالمحتوى ويكون تعبيرا عنه وما أسميناه المحتوى، المعنى، هو في ذاته شئ بسيط (إن الشئ ذاته يرتد إلى أبسط خصائصه ومع هذا هو أكثرها شمولية واستيعابا) في تمايز عن التنفيذ. وهكذا—على سبيل المثال—فإن محتوى كتاب يمكن أن يرد بكلمات أو جمل[1] بسيطة ولا يجب أن يوجد شئ آخر في الكتاب يتجاوز المظهر الكلي لمحتواه والذي سبق أن جرى إقراره. إن هذا الشئ البسيط، هذه الأطروحة، على نحو ما هي عليه، والتي تشكل الأساس لتنفيذ العمل، هو التجريد، وما هو عيني لا يتأتى إلا مع التنفيذ.

ولكن كلا الجانبين لهذا التعارض لم يتسما بطابع أن يظلا غير مكترثين وأن يكونا خارجيين الواحد بالنسبة للآخر—على نحو ما يحدث مثلا بالنسبة للمظهر الخارجي للشكل الرياضي (المثلث، القطع الناقص)، أي حجمه الخاص، لونه إلخ، يكون غير مكترث بالشكل نفسه والذي هو محتوى بسيط ضمنياً. بل الأمر بالعكس، فالمعنى، المجرد في الشكل باعتباره المحتوى الخالص والبسيط، مقدر له في ذاته أن يكون بالفعل قد جرى التعبير عنه وبالتالي أصبح عينيا. وعلى هذا يندرج بشكل جوهري (تعين ما ضروري). ومهما تكن

١. ربما لم يطلب ناشر إطلاقا من هيجل أن يلخص محتوى كتاب من كتبه في "جُمَل قليلة". إن "الجمل القليلة" معرضة لأن تكون إما أنها غير معقولة أو مضللة، أو تكون الاثنين معا.

مصداقية محتوى ما في ذاته، فإننا لانزال غير مقتنعين بهذه المصداقية التجريدية ونسعى وراء شئ ما أكثر من هذا. أولا، إن هذا ليس إلا احتياجا غير مقنع، وهو بالنسبة للذات الواعية شئ غير كاف وهو يسعى إلى أن يتجاوز ذاته ويتقدم نحو الإشباع أو الكفاية. وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن المحتوى هو أولاً (ذاتي)، إنه شئ ما باطني خالص، مع وجود كيان موضوعي ينتصب ضده، ومن ثم فإن هذا الآن يبتعث مطلبا وهو أن يصبح الذاتي مُتموضعاً. ومثل هذا التعارض بين الذاتي والموضوعي يتعارض معه، كما أن حقيقة أنه يجب أن يجري تجاوزه، وهذا بكل بساطة خاصية كلية تسري في كل شئ. وحتى حياتنا الفيزيائية، والأكثر من هذا فإن عالم أهدافنا ومصالحنا الروحية يستقر على مطلب أن يدفع من خلال الموضوعية ما كان في البدء هناك على نحو ذاتي وباطني وحسب، ومن ثم وحده يجد نفسه مستريحاً في هذا الوجود الكامل. والآن، لما كان محتوى اهتماماتنا وأهدافنا ماثلاً أولاً وحسب في الشكل الأحادي الجانب للذاتية، وإن الأحادية الجانب هي تقييد، وهذا القصور يُظهر نفسه في الوقت نفسه كقلق، كأسى، كشئ (سلبي). وهذا، كشئ سلبي، عليه أن يلغي ذاته، ولهذا، لكي يشفى من الشعور بالعجز، فإنه يناضل للتغلب على الحصر المعروف والذي يجري التفكير فيه. وهذا لا يعني على الإطلاق أن الجانب الآخر—الموضوعي—يتخلى تماماً عما هو ذاتي؛ بل الأمر بالعكس، إنه يعي أنهما مترابطان على نحو أكثر خصوصية—أي أن هذا النقص في (الذاتي) نفسه، والذي يستشعره بنفسه، هو قصور وسلب (في) ما هو ذاتي حيث يناضله لنفيه ثانية في ذاته، على نحو ما نقول، فإن الفردي في طبيعته الجوهرية هو (الكلية)، وليس الباطني وحده، بل بالمثل تحقق هذا الباطني من خلال وفي الخارجي. والآن إذا كان يوجد كأحادي الجانب (وحسب) في شكل واحد، فإنه لهذا يقع في تناقض الوجود، في الماهية، في الكلي، ولكنه

في وجوده هو أحادي الجانب وحسب. وبإلغاء هذا السلب في ذاته وحسب تصبح الحياة ذات طابع تأكيدي. وعبر هذه السيرورة الخاصة بالتعارض والتناقض، واستعادة التناقض تتأتّى الميزة الأعظم للبشر، وإن الذي منذ البداية هو ويظل وحسب تأكيدنا يكون ويظل بدون حياة. إن الحياة تنطلق إلى النفي وأساها، وهي لا تصبح بتأكيدته إلا في عيون نفسها وذلك من خلال محو التعارض والتناقض. ومن الحق أن الحياة إذا ظلت مجرد تناقض بدون حله، فحينئذ فإنها على التناقض تتقوَّض.

وهذه الأمور يمكننا أن نتخذها على أنها النقاط ـــ بمقتضى تجريدها ـــ التي نتطلبها عند هذه المرحلة.

والآن، فإن المحتوى الأعلى الذي يمكن للذات أن تأخذ به في ذاتها هو الذي نستطيع أن نسميه صراحة (الحرية). إن الحرية هي المصير الأعظم للروح. وفي المقام الأول ـــ على الجانب الصوري المحض فإن الحرية قائمة في الآتي: إنه فيما يواجه الفرد لا يكون هناك شئ غريبا وهو ليس حداً أو حاجزاً، بل بالعكس، إن الفرد يجد نفسه في الحرية. وحتى في ظل هذا التعريف الصوري للحرية فإن كل خطر وكل سوء حظ يكون قد تلاشى، والفرد يتصالح مع العالم، يجد راحته فيه، وكل تعارض وتناقض يجري حله. ولكن، بنظرة أكثر تدقيقاً، فإن الحرية لها ما هو عقلي بصفة عامة باعتباره محتواها: وعلى سبيل المثال، الأخلاق في السلوك، الحقيقة في التفكير. ولكن لما كانت الحرية أولا كذاتية وحسب لا تتحقق بشكل فعال، فإن الفرد يكون مواجهاً بما ليس حراً، مواجهاً بما هو موضوعي محض على أنه ضرورة الطبيعة، ويظهر في التو المطلب بأن يجري التصالح مع هذا التعارض.

وفي الجانب الآخر حدث أن وجدنا تعارضاً مماثلاً في المجال الذاتي نفسه. فمن جهة مهما يكن الكلي والمستقل فإن القوانين الكلية للحق والخير الحقيقي

إلخ، فإنها كلها تنتمي للحرية، بينما من جهة أخرى توجد دوافع البشرية: المشاعر والميول والعواطف وكل شئ قائم في القلب العيني للإنسان كفرد. وهذا التعارض يتوجه أيضًا إلى معركة، إلى تناقض، وفي هذا النزاع تنبعث كل الاشتياقات وأعمق أسى والعذاب وفقدان الرضا تماماً. والحيوانات تعيش في سلام مع نفسها ومحيطاتها، ولكن في الطبيعة الروحية للإنسان تضطرم الثنائية والصراع الباطني، وفي تناقضها يكون الإنسان في حالة تقاذف وتجاذب. وذلك أنه في الباطن الذي هو على هذا النحو، في الفكر الخالص، في عالم القوانين وكليتها لا يملك الإنسان أن يتوقف؛ إنه يحتاج أيضًا للوجود الحسي وللشعور وللقلب والانفعال إلخ. والتعارض الذي بالتالي هو أن الفلسفة (تفكر) فيه على نحو ما هو في كليتها الشمولية، وتشرع في إلغاء ما هو شبيه بهذا بطريقة (كلية) مماثلة؛ لكن الإنسان في مباشرية الحياة يضغط من أجل إشباع (مباشر). ومثل هذا الإشباع من خلال حل ذلك التعارض الذي نجده حاضراً للغاية في نسق الاحتياجات الحسية. وإن الجوع والعطش والكساء؛ والأكل والشرب والشبع والنوم إلخ هي في هذه الأمثال يكون التناقض وحله. ومع هذا في هذا المجال الطبيعي للوجود الإنساني فإن محتوى الإشباع الخاص به هو من النوع المتناهي والمقصور؛ إن الإشباع ليس مطلقاً، ومن ثم تنشأ حاجة جديدة باستمرار ودون توقف: الأكل والشبع والنوم لا تكون موضع عون له، ذلك أن الجوع والقلق يبدآن مرة أخرى في الغد.

وبالتالي فإن الإنسان يسعى على نحو أكبر في عالم الروح للحصول على الإشباع والحرية من خلال المعرفة والرغبة، في التعلم والأعمال. والإنسان الجاهل لا يكون حرا، لأن ما يواجهه هو عالم غريب، شئ خارجه وعلى مسافة قريبة منه، والذي عليه يعتمد، بدون أن يكون قد صاغ هذا العالم الغريب لنفسه ومن

ثم بدون أن يكون مستقرا فيه بنفسه على نحو ما يكون في شئ هو خاص به. وإن دافع الفضول، والإلحاح الضاغطين من أجل المعرفة، من أدنى مستوى إلى أعلى مستوى من الاستبصار الفلسفي، كل هذا لا ينشأ إلا من خلال النضال لإلغاء هذا الموقف الخاص بعدم وجود الحرية وجعل العالم عالم المرء داخل أفكار المرء وفكره. والحرية من خلال العمل يصدر بطريقة عكسية، من حقيقة أن عقلانية الإرادة تكسب الوقائعية الفعلية. وهذه العقلانية تقوم الإرادة بتحقيقها عملياً في حياة الدولة. وفي دولة تفصّل على نحو عقلاني حقا كل القوانين والتنظيمات ليست إلا تحققا للحرية في خصائصها الجوهرية وعندما تكون الحالة هكذا، فإن عقل الفرد لا يجد في هذه الأنظمة إلا وقائعية ماهيته الخاصة، وهو إذا أطاع هذه القوانين فإنه يتطابق لا مع شئ غريب عن نفسه ولكن بكل بساطة يتطابق مع ما هو خاص به. والهوى—بطبيعة الحال—هو في الغالب يسمى بالمثل (الحرية)؛ لكن الهوى ليس إلا الحرية غير العقلية، فالاختيار والتحدد الذاتي لا يصدران من عقلانية الإرادة بل من الدوافع العرضية واعتمادها على الإحساس والعالم الخارجي.

والآن فإن احتياجات الإنسان الفيزيائية وكذلك معرفته وإرادته تحصل بالفعل على إشباع في العالم وهي تحل بالفعل بطريقة حرة تناقض الذاتي والموضوعي، الحرية الباطنية والضرورة الوجودية الخارجية. ومع هذا فإن محتوى هذه الحرية وإشباعها يظلان محتوى (مقيداً أو قاصراً)، وهكذا فإن هذه الحرية والإشباع الذاتي يكتسبان أيضًا مظهر (التناهي). ولكن حيث يوجد التناهي فإن التعارض والتناقض ينبعثان دائماً من جديد، والإشباع لا يتجاوز أن يكون نسبياً. وعلى سبيل المثال في القانون وإدخاله حيز الواقع فإن عقلانيتي وإرادتي وحريتها يجري تبنيها في الحقيقة؛ إنني أُحْسَبُ على أنني شخص ويجري احترامي على

هذا النحو؛ إن لدي الممتلكات، ومقصود بها فإنها تظل ملكيتي؛ وإذا تعرضت للخطر فإن المحكمة تنصفني بالعدالة. لكن هذا الإقرار والحرية يظلان قاصرين على الأمور النسبية المفردة وموضوعاتها المفردة. هذا المنزل، هذا القدر من المال، هذا الحق الخاص، هذا القانون الخاص، إلخ، هذا العمل المفرد. والواقع إن ما يواجه الوعي هنا هو الظروف المفردة التي تعتمد في الحقيقة الواحدة على الأخرى وتشكل كلية العلاقات، ولكن وحسب في ظل مقولات نسبية خالصة وظروف متعددة، والاكتفاء الذي تهيمن عليه هذه الأمور يمكن بسهولة أن يكون مؤقتا بمثل ما أنه يمكن بسهولة أن يكون دائماً.

والآن، إن المستوى الأعلى، ألا وهو حياة الدولة، إنما يشكل بالفعل كلية كاملة في ذاتها: المملكة، الحكومة، المحاكم القانونية، الجيش، التنظيم الخاص بالمجتمع المدني والترابطات، إلخ، الحقوق والواجبات، الأهداف واستكفائها، والأنماط التي تجري التوصية بها للعمل، أداء الواجب، حيث أن هذا الكل السياسي يُحدث ويتمسك بواقعه الوطيد—هذا التنظيم الكلي يتكامل ويجري استكماله على نحو كامل في دولة أصيلة لكن (المبدأ) ذاته، والذي إحداثه في الوقت هو حياة الدولة وحيث يجد الإنسان كفايته، هذا التنظيم الكلي لايزال مرة أخرى (أحادي الجانب) وهو تجريدي ضمنياً بصرف النظر عن تعدد الطرق التي يمكن إيجادها خارجياً وداخلياً. والحرية العقلية وحسب والخاصة (بالإرادة) هي البارزة هنا؛ ولا يحدث إلا في (الدولة)—ومرة أخرى وحسب هذه (الدولة الفردية)—ومرة أخرى في مجال (خاص) للوجود، والواقع المقدر لهذا الواقع تكون الحرية فيه واقعية. وهكذا يشعر الإنسان أيضًا أن الحقوق والالتزامات في هذه النطاقات ودنياها و—مرة أخرى—الحالة (المتناهية) للوجود هي غير كافية؛ إنه يشعر بأنه في

كلا طابع هذه الأمور الموضوعية وأيضاً في علاقتها بالذات أنها تحتاج تأكيداً أعلى لايزال وكذلك صدور مرسوم.

وما يريده الإنسان في هذا الموقف، الواقع في الشرك هنا بمثل ما هو عليه في التناهي من كل جانب، هو نطاق حقيقة أسمى وأكثر جوهرية، حيث نستطيع أن نجد كل التعارضات والتناقضات في التناهي حلها النهائي، وتجد الحرية اكتفاءها الكامل. وهذا هو نطاق الحقيقة المطلقة وليس نطاق الحقيقة المتناهية. إن الحقيقة الأسمى على هذا النحو هي حل أقصى تعارض وأقصى تناقض. وفيها فإن الحيوية والقوة تتمحيان من التعارض بين الحرية والضرورة، بين الروح والطبيعة، بين المعرفة وموضوعها، بين القانون والتهور، ومن التعارض والتناقض على هذا النحو، مهما تكن الأشكال التي تتخذها. إن حيويتها وقوتها (باعتبارها) تعارضا وتناقضا تكون قد ولّت. والحقيقة المطلقة تبرهن على أنه لا الحرية بذاتها، كذاتية، تَنْبَتُّ من الضرورة، هي شئ حقيقي على الإطلاق، وليست بأعمال الاستدلال هي المصداقية الحقة التي تُعْزَى للضرورة المعزولة وتتولى ذاتها بذاتها. إن الوعي العادي، من جهة أخرى، لا يستطيع أن يتنصل من هذا التعارض وهو إما أن يبقى على نحو يائس في التناقض أو ينحيه جانباً وأن يعين ذاته على نحو آخر. غير أن الفلسفة تتسلل إلى قلب الخصائص المتناقضة ذاتياً، وتعرفها في طبيعتها الماهوية، أي كأحادية جانبية ليست مطلقة ولكن تنحل ذاتياً، وهي تدفعها في تناغم ووحدة وهذا هو الحق. وإن التقاط (مفهوم) الحق هذا هو مهمة الفلسفة.

والآن إن الفلسفة تدرك (المفهوم) في كل شئ وبهذا وحده تكون تفكيرا تصوريا وأصيلا. ومع هذا، فإن (المفهوم)ــــ الحقيقة الضمنيةــــ هو شئ واحد، وإن الوجود الذي يتطابق أو لا يتطابق مع الحقيقة هو شئ

آخر. وفي الواقع المتناهي فإن الخصائص المحددة للحقيقة تبدو كأنها خارجية الواحدة بالنسبة للأخرى، تبدو كانفصال عما هو في حقيقته ليس منفصلا. وهكذا — على سبيل المثال — فإن الوجود الحي هو فرد، ولكن لما كان ذاتا فإنه يدخل في تعارض مع بيئة الطبيعة غير العضوية. والآن بطبيعة الحال فإن (المفهوم) يحتوي هذين الجانبين، لكن على أنهما متصالحان؛ وبينما يدفعهما الوجود المتناهي إلى التنافر أو التباعد فإن الوجود المتناهي هو واقع غير ملائم (للمفهوم) وللحقيقة. وبهذا المعنى فإن (المفهوم) هو في الحقيقة موجود في كل موضع، لكن النقطة الهامة هي ما إذا كان (المفهوم) هو واقعي (حقا) حتى في هذه الوحدة التي فيها فإن الجوانب المنفصلة وتعارضها لا تقوم بالمرة في استقلال (حقيقي) ويثبت ضد كل جانب ولكنه لايزال يعد العوامل (المثالية) المتصالحة في تناغم حر. إن الوقائعية الوحيدة لهذه الوحدة الرائعة هي مجال الحقيقة، الحرية، والاكتفاء. وفي هذا المجال، في التمتع هذا بالحقيقة، فإن الحياة كشعور هي بركة، كتفكير هي المعرفة، ويمكن أن نصفها بصفة عامة على أنها حياة الدين. ذلك أن الدين هو المجال الكلي الذي فيه نرى الكلية العينية الواحدة التي تتأتى لوعي الإنسان على أنها هي ماهيته الخاصة وكماهية الطبيعة وهذه الوقائعية الأصيلة الواحدة هي وحدها التي تتبدى له على أنها القوة الفائقة المهيمنة على الجزئي والمتناهي، بينما كل شئ آخر مما هو منفصل ومتعارض يرتد إلى وحدة أسمى ومطلقة.

والآن، فإن الفن من جراء انشغاله بالحقيقة على أنه الموضوع المطلق للوعي ينتمي أيضا إلى المجال المطلق للروح، ولهذا، فإن الفن في محتواه، يستقر على الأرض الوحيدة نفسها مع الدين (بالمعنى الأدق للكلمة) ومع الفلسفة. ذلك أن الفلسفة — بعد كل شئ — ليس لها موضوع آخر إلا (الله) ومن ثم هي لاهوت

عقلي جوهري، وهي كخادمة للحقيقة إنما تقدم خدمة إلهية مستمرة.

وبفضل هذا التماثل للمحتوى فإن العوالم الثلاثة للروح المطلق لا تختلف إلا في (الأشكال) التي منها تُرْجِعُ للوعي موضوعه، ألا وهو (المطلق).

إن الاختلافات بين هذه الأشكال متضمنة في طبيعة الروح المطلق ذاته. إن الروح في حقيقته هو المطلق. ولهذا فإنه ليس ماهية كامنة في تجريد يتجاوز العالم الموضوعي بل بالعكس، إنه كامن داخل الموضوعية في تصالح الروح المتناهي أو باطنية ماهية الأشياء كلها—أي أن المتناهي يستوعب ذاته في ماهيته ومن ثم فإنه ذاته يصبح جوهريا ومطلقا. والآن فإن الشكل (الأول) (الفن) لهذا الاستيعاب هو معرفة مباشرة ولهذا هي معرفة (حسية)، عرفان، في شكل وهيئة الحسي والموضوعي ذاته، حيث يمثل (المطلق) إزاء التأمل والشعور. ثم إن الشكل (الثاني) الدين هو التفكير (التصوري)، بينما الشكل (الثالث) والأخير (الفلسفة) هو التفكير (الحر) للروح المطلق.

(أ) والآن فإن شكل (الحدس الحسي) هو شكل الفن، ولهذا فإن الفن هو الذي يطرح الحقيقة أمام عقولنا في حالة تشكل حسي، تشكل حسي فيه يكون لمظهره إحساس ومعنى أكثر لطافة وأكثر عمقا، ومع هذا بدون أن يكون هدفه هو جعل (المفهوم) على هذا النحو في كليته يجري استيعابه عن طريق الوسيط الحسي؛ وذلك بالضبط أن (وحدة) (المفهوم) مع المظهر الفردي هي ماهية الجميل وإنتاجه من خلال الفن. والآن، بطبيعة الحال فإن هذه الوحدة المتحققة في الفن تتحقق لا وحسب في الخارجية الحسية بل أيضًا في مجال التخيل وخاصة في الشعر؛ ولكن لايزال في هذا أيضًا فإن الأكثر روحية-[1] للفنون، وحدة المعنى مع تشكيله الفردي ماثل، حتى بالنسبة للوعي التخيلي،

١. قرأ هوتو هذا على أنه دال على صيغة مبالغة.

وكل محتوى يجري استيعابه بطريقة مباشرة وحمله إلى التخيل.

وبصفة عامة، يجب أن نقرر في التو أنه بينما أن للفن له حقيقة هي الروح، على أنه هو مادة موضوعه الحق، فإنه لا يستطيع أن يطرح رؤية للأمر نفسه عن طريق الموضوعات الطبيعية الجزئية على هذا النحو، أي عن طريق الشمس – مثلاً – والقمر والأرض والنجوم، إلخ. مثل هذه الأشياء هي موجودات مرئية، وهذا حق، لكنها معزولة ويجري تناولها في ذاتها دون أن تقدم رؤية لما هو روحي.

والآن بإعطاء الفن هذا الوضع الروحي فإننا نرفض بوضوح الفكرة التي سبق أن طرحناها (المقدمة الفقرة السادسة) والتي تفترض أن الفن مفيد بالنسبة لموضوع متنوع أو المصالح الأخرى الغريبة عنها. ومن جهة أخرى، فإن (الدين) يستخدم الفن على نحو كاف لجعل الحقيقة الدينية مستقرة في مشاعر الناس أو ترميزها بالنسبة للتخيل، وفي تلك الحالة بالطبع فإن الفن يكون في خدمة مجال مختلف عن نفسه. ومع هذا، فإن الفن عندما يكون ماثلاً في كماله الأقصى، فحينئذ في حالته التشكلية يحتوي على نوع العرض الأكثر جوهرية من أجل وفي أقصى تواصل مع محتوى الحقيقة. وهكذا، على سبيل المثال، في حالة اليونانيين فإن الفن كان الشكل الأقصى الذي عرض فيه الناس الآلهة أمام أنفسهم وقد أعطوا أنفسهم وعياً ما بالحقيقة. وهذا هو السبب الذي جعل الشعراء والفنانين يصبحون بالنسبة لليونانيين مبدعي آلهتهم، أي أن الفنانين أعطوا الأمة فكرة محددة عن السلوك والحياة ومدى تأثير (ما هو إلهي)، أو، بكلمات أخرى، المحتوى المحدد للدين. ولم يكن الأمر كما لو كانت هذه الأفكار والمذاهب قائمة من ذي قبل، (قبل) الشعر، في حالة تجريدية من الوعي كقضايا دينية، ومقولات للفكر، ثم فيما بعد وحسب تمثلت في المجاز من جانب الفنانين واتخذت

زخرفة خارجية في الشعر؛ وبالعكس نجد أن حالة الإنتاج الفني كانت على نحو أن ما كان يختمر في هؤلاء الشعراء قد أبدعوه (وحسب) في هذا الشكل للفن وفي الشعر. وفي المستويات الأخرى من الوعي الديني حيث أن المحتوى الديني يُتاح على نحو أقل للعرض الفني، فإن للفن في هذا المضمار مجالاً أكثر اقتصاراً على اللعب.

هذا هو وضع الفن الأصلي على أنه الرضا الأول والمباشر للروح المطلق.

ولكن كما أن الفن له نزعته القبلية في الطبيعة والمجالات المتناهية للحياة، كذلك له أيضًا (بعدية)، أي نطاق بدوره يتجاوز طريقة الفن في الاستيعاب وعرض (المطلق). وذلك أن للفن ولايزال حداً في ذاته ولهذا فإنه يتجاوز إلى أشكال أسمى للوعي. وهذا التحديد يحدد ــ بعد كل شئ ــ الوضع الذي نحن معتادون أن ننسبه للفن في حياتنا المعاصرة. فالفن بالنسبة لنا لا يعود محسوباً على أنه النمط الأسمى الذي فيه تشكل الحقيقة وجوداً لذاتها. وبصفة عامة لقد كان في زمن مبكر في التاريخ أن أصدر الفكر حكماً ضد الفن باعتباره نمطاً يصور فكرة (ما هو إلهي)؛ وقد حدث هذا مع اليهود على سبيل المثال، بل وحتى في الحقيقة مع اليونانيين، وذلك أن أفلاطون عارض آلهة هوميروس وهزيود بشدة بما فيه الكفاية. ومع تقدم الحضارة جاء زمن بصفة عامة لدى كل شعب عندما أشار الفن إلى ما يجاوز. وعلى سبيل المثال فإن العناصر التاريخية في المسيحية، تجسيد المسيح، حياته وموته، قد أعطى للفن وخاصة فن التصوير وكل أنواع فرص التطور، وإن الكنيسة ذاتها قد رعت الفن أو دعته بمعزل؛ ولكن عندما ألحت للمعرفة والبحث والحاجة للروحية الباطنية، وحثت عصر الإصلاح، فإن الأفكار الدينية جرى استبعادها عن إندراجها في عنصر الإحساس وجرى ردها ثانية إلى باطنية القلب

والتفكير. وهكذا فإن (بَعدِّية) الفن تتألف في الذاتية الباطنية على أنها الشكل الذي على الحقيقة أن تتخذه. إن الفن في بداياته لايزال يترك شيئاً ما غامضاً، يترك سراً هو هاجس واشتياق، لأن إبداعاته لم تطرح بعد تماماً محتواها الحق الخاصة بالرؤية التخيلية. ولكن لو كان المحتوى الكامل قد تكشف على نحو كامل في المجالات الفنية، إذن فإن الروح البعيد النظر للغاية يرفض هذا التجلي الموضوعي ويرتد إلى نفسه الباطنية. وبالمثل يمكننا أن نأمل في أن الفن سوف يرتقي دائماً على نحو أسمى ويتأتى للكمال ولكن شكل الفن قد كفَّ عن أن يكون الاحتياج الأسمى للروح. وبصرف النظر عن الاستحسان الذي نجده في تماثيل الآلهة (اليونانية)، وبصرف النظر عن كيف نرى المسيح ومريم قد جرى تصويرهما بشكل رائع وبشكل كامل: فإن الأمر لا يفيدنا؛ إننا لا نعود نركع (أمام هذه التصاوير الفنية).

(ب) والآن فإن المجال التالي الذي يتجاوز عالم الفن هو الدين. إن (الدين) لديه تفكير تصويري على أنه شكله الخاص بالوعي، وذلك لأن (المطلق) قد انتقل من موضوعية الفن إلى باطنية الذات وهو الآن قد توجه الآن إلى التفكير التصويري بطريقة ذاتية، حتى يصبح العقل والشعور، الحياة الذاتية بصفة عامة، العامل الرئيسي. إن هذا الانطلاق من الفن إلى الدين يمكن وصفه بالقول إنه بالنسبة للوعي الديني فإن الفن هو مظهر (واحد) وحسب. ويمكن القول إنه إذا كان العمل الفني يطرح الحقيقة، الروح، كموضوع في حالة حسية ويكلف هذا الشكل (للمطلق) على أنه الشكل الملائم، إذن فإن الدين يضيف لهذا العبادة المطروحة بالنفس الباطنية في علاقتها بالموضوع المطلق. وذلك لأن العبادة لا تمت إلى الفن على هذا النحو. إن العبادة وحسب تنطلق من حقيقة أنه الآن بفاعلية الذات فإن القلب يختلط بما يعمله الفن بشكل موضوعي على أنه مُدَرَك

خارجياً، والذات توجد نفسها بهذا المحتوى ألا وهو حضورها (الباطني) في الأفكار وعمق الشعور الذي يصبح العنصر الجوهري من أجل وجود (المطلق). إن العبادة هي طقس الجماعة في شكلها الأفقي الأكثر باطنية والأكثر ذاتية. إنه طقس فيه الموضوعية هي—كما هو الحادث—قد جرى استهلاكها وهضمها، بينما المحتوى الموضوعي، وقد جُرِّد من موضوعيته قد أصبح من ممتلكات العقل والشعور.

(ج) وأخيراً، إن الشكل (الثالث) للروح المطلق هو (الفلسفة). ذلك أن (الله) في الدين يكون موضوعاً خارجياً بالنسبة للوعي، وذلك لأن علينا بادئ ذي بدْء أن نتعلم من هو (الله) وكيف يُكشِّف نفسه ولايزال يُكشِّفُها؛ ثم بعد هذا الدين وهو يعمل عمله في عنصر الحياة الباطنية، وكيف يحث المجتمع ويبث فيه الحيوية. لكن باطنية عبادة القلب وتفكيرنا التصوري ليستا هما الشكل الأسمى للباطنية فبالنسبة لهذا الشكل الأفقي للمعرفة علينا أن ندرك (التفكير) غير المقيد الذي فيه تحمل الفلسفة لعقولنا المحتوى نفسه (كما في الدين) ومن ثم تحرز تلك العبادة الروحية الأعظم التي فيها يكوِّن التفكير ذاته ويعرف على نحو تصوري أن ما ليس كذلك ليس إلا محتوى الشعور الذاتي أو التفكير التصوري. وبهذه الطريقة فإن الجانبين الفن والدين يتوحدان في الفلسفة: (موضوعية) الفن، التي هنا في الحقيقة قد فقدت حِسِّيتها الخارجية ولكنها استبدلت بها شكلاً أسمى من الموضوعي، شكل الفكر، و(ذاتية) الدين التي جرى تصفيتها وأصبحت ذاتية (التفكير). ذلك لأن التفكير هو من جهة الذاتية الأكثر باطنية وصميمية—بينما التفكير الحق، (الفكرة)، هو في الوقت نفسه هو الكلية الأكثر حقيقية والأكثر موضوعية والتي فيها يستطيع التفكير أن يستوعب ذاته في شكل ذاته.

وبهذه الإشارة إلى الاختلاف بين الفن والدين والفلسفة يجب أن نكون قانعين.

إن الحالة الحسية للوعي هي الحالة الأسبق للإنسان، هكذا، بعد كل شئ، فإن المراحل الأقدم للدين كانت دين الفن وعرضه الحسي. ولكن وحسب في دين الروح يكون (الله) الآن معروفاً كروح بطريقة أسمى على نحو أكثر تطابقاً مع الفكر؛ وهذا في الوقت نفسه يجعل الأمر واضحاً وهو أن تجلي الحقيقة في شكل حسي ليس ملائماً حقاً للروح.

تقسيم الموضوع

والآن ونحن نعرف الوضع الذي لدى الفن في مجال الروح وحيث فلسفة الفن لها وضعها بين الأنظمة الفلسفية الجزئية يكون علينا أولاً أن ننظر في هذا القسم العام في (الفكرة العامة) للجمال الفني.

ولكي نصل إلى هذه (الفكرة) في اكتمالها لها علينا مرة أخرى أن نمر بثلاث مراحل:

المرحلة (الأولى) خاصة (بمفهوم) الجميل كجميل؛

المرحلة (الثانية) خاصة بجمال الطبيعة، وأشكال القصور التي توضح أن (المثال) بالضرورة له شكل الجمال (الفني)؛

(ثالثاً) وهذه المرحلة موضوعها هو النظر في (المثال) في تحققه من خلال عرضه فينا في العمل الفني.

١

مفهوم الجميل في حدا ذاته

(١) الفكرة

لقد سمينا الجميل فكرة الجميل. وهذا يعني أن الجميل في ذاته يجب التقاطه على أنه (الفكرة)، في الجزئي على أنه (الفكرة) في شكل محدد، أي على أنه (المثال). والآن فإن الفكرة كفكرة ليست إلا (المفهوم)، الوجود الحقيقي (للمفهوم)، ووحدة الاثنين. ذلك أن (المفهوم) كمفهوم ليس بعد هو (الفكرة)، رغم أن (المفهوم) و(الفكرة) غالباً ما يجري استخدامنا لهما من غير التمييز بينهما. ولكن وحسب عندما يكون (المفهوم) ماثلاً في وجوده الحق ويوضع في وحدة فحينئذ يكون (المفهوم) هو (الفكرة). ومع هذا فإن هذه كوحدة ينبغي عرضها—على نحو ما نفترض كمجرد تحييد للمفهوم و(الواقع)، كما لو كان الاثنان فقدا صفاتهما الجزئية والخاصة، على غرار ما يحدث بالنسبة للبوتاس الكاوي والحامض من أن يتفاعلها لتكوين ملح، وهما وهما يتوحدان تصبح خواصهما المتناقضة محايدة[١]. بل وبالعكس، في هذه الوحدة يكون (المفهوم) هو السائد. وذلك، بمقتضى طبيعته فإن هذه الهوية موجودة ضمنياً من ذي قبل، ومن ثمَّ يُوَلِّد الواقع من ذاته على

١. إنني أدين لهذه الترجمة إلى الدكتور ديفيد تريل.

أنه من عندياته، لهذا، لما كان هذا الواقع هو تطوره الذاتي الخاص، فإنه لا يضحي بشئ من ذاته فيه، ولكنه فيه بكلِ بساطة يحقق ذاته، يحقق (المفهوم)، ومن ثم يظل متحداً مع ذاته في موضوعيته. ووحدة (المفهوم) و(الواقع) هذه تشكّل التعريف التجريدي (للفكرة).

ومهما يكنِ الأمر عندما يجري استخدام كلمة (الفكرة) غالباً ما يكون في نظريات الفن، إلا أن الأمر بالعكس فإن خبراء الفن الممتازين قد أظهروا أنفسهم بصفة خاصة على أنهم معادون لهذا التعبير. وأحدث مثال وأهمه على هذه هي الإشكالية التي عند كارل ف. فون رومر في كتابه: "دراسات إيطالية"[1]. وهو يبدأ من الاهتمام العملي بالفن ولم يتعرض إطلاقاً لما نحن نسميه (الفكرة). وذلك أن فون رومر الذي هو على معرفة بما تسميه الفلسفة الحديثة (الفكرة) وقد خلط (الفكرة) مع فكرة غير محددة والمثال غير الشخصي المثالي للنظرية المألوفة ومدارس الفن—المثال الذي علىٍ العكس تماماً من الأشكال الطبيعية المشخصة تماماً والمحددة في حقيقتها؛ وهو يقابل هذه الأشكال بما فيها من ميزة مع (الفكرة) والمثال التجريدي الذي مفروض في الفنان أن يشيده لنفسه من منابعه الخاصة. وإن إنتاج الأعمال الفنية بمقتضى هذه التجريدات هو بالطبع أمر خاطئ—إنه أمر غير مُقنع تماماً على نحو ما إن منكراً يفكرِ في أفكار ضبابية وهو في فكره لا يتجاوز موضوعاً ضبابياً خالصاً. ولكن من ناحية إعادة التحقق هذا فإن ما نعنيه بكلمة (الفكرة) هوٍ في كل مضمار أمر حر، لأن (الفكرة) هي عينية تماماً في ذاتها، كلية الخصائص، ولا تكون جميلة إلا على نحو مباشر بالنسبة للموضوعية الملائمة مع ذاتها.

١. الكتاب يقع في ثلاثة أجزاء، برلين وستيلتن، ١٨٢٧ - ١٨٣١. ولما كان هيجل لم يحاضر عن علم الجمال بعد عام ١٨٢٨ فربما لم يستخدم إلا الجزء الأول. وفيما يلي بعد هذا لم يقتبس شيئاً. هذا وكارل رومر قد ولد عام ١٧٨٥ وتوفي عام ١٨٤٣.

وبمقتضى ما يقوله فون رومر في كتابه (الجزء الأول، ص ١٤٥ ـ ١٤٦) فإنه قد وجد "أن الجمال— على نحو ما يجري فهمه على نحو كبير من العمومية، وإذا أحببتم في حدود العقل الحديث، إنما يُجَمّع كل تلك الخصائص المتعلقة بالأشياء التي تستثير إحساس البصر على نحو مُرْض أو من خلالها تُنَغِّم النفس وتبهج الروح". وهذه الخصائص جرى التطوير بتقسيمها إلى ثلاثة أنواع "النوع الأول يشتغل وحسب على مجرد النظر، والنوع الثاني يشتغل وحسب على الإحساس الفطري المفترض بالنسبة للعلاقات المكانية، والثالث يركز في المقام الأول على الفهم ثم، وثم وحسب، من خلال المعرفة، على الشعور". وهذه النقطة الثالثة الأكثر أهمية مفروض فيها (ص١٤٤) أن تعتمد على الأشكال "على نحو مستقل على ما يبهج الحواس وجمال التناسب، بعث لذّة أخلاقية وروحية معينة، تنطلق من جهة من المتعة المستمدة من الأفكار (ولكن على نحو تساؤلي استدراكي: الأفكار الأخلاقية والروحية) "التي تُستثار، ومن جهة أخرى أيضًا تماماً من اللذة التي يحملها مجرد النشاط الخاص بالمعرفة التي لا تخطئ وغير الفاشلة".

هذه هي النقاط الرئيسية التي يطرحها الخبير الجاد من جانبه فيما يتعلق بالجميل. وبالنسبة لمستوى معين من الثقافة فإن هذه النقاط يمكن أن تكفي، ولكن بالنسبة للفلسفة فإنها على وجه الإمكان لا يمكن أن تكون كافية. وذلك في الأمور الجوهرية فإن تناول الخبير للمسألة يرقى إلى الآتي ببساطة: إن الإحساس أو روح الاستبصار، والفهم أيضًا، يكون مبتهجاً، وإن الشعور يجري استثارته، وإن ابتهاجاً ما ينبعث. والشئ برمته يدور حول إيقاظ السرور. غير أن الفيلسوف الألماني كانت[1] سبق له أن

١. كتاب كانت "نقد ملكة الحكم" لا يغيب كثيراً عن عقل هيجل في كل هذا الفصل. معظم موضوعاته صادرة من كانت. وسيكون من نافلة القول أن ندلي بمراجع دقيقة في ضوء الفهارس الممتازة في ترجمة "نقد الحكم الجمالي" التي قام بها ج. س مرديث (أكسفورد، ١٩١١).

وضع حداً لإرجاع تأثير الجمال إلى الشعور، إلى ما هو ملائم، وإلى المبهج، بما يجاوز بكثير (الشعور) بالجميل.

فإذا رجعنا من هذه الإشكالية إلى (الفكرة) التي تركناها بدون تفنيد فإننا نجد في (الفكرة)ــ كما رأيناــ الوحدة العينية (للمفهوم) والموضوعية.

(أ) والآن، بالنسبة لطبيعة (المفهوم) على هذا النحو فإن الوحدة في ذاتها هي وحدة تجريدية كلية، ضد اختلافات الواقع؛ فهي (كمفهوم) هي من قبل وحدة الاختلافات الخاصة ولهذا هي كلية عينية وهكذا، مثلاً، فإن الأفكار مثل الإنسان، اللون الأزرق، إلخ هي (للوهلة الأولى) لا تُسمى (مفاهيم)، بل هي أفكار كلية تجريدية، والتي لا تصبح (مفهوماً) إلا عندما تكون واضحة فيها حتى أنها تضم الجوانب المختلفة في وحدة، حيث أن هذه الوحدة المحددة ضمنياً تشكل (المفهوم). فعلى سبيل المثال فإن (الأزرق) كلون لهو الوحدة، الوحدة النوعية، للنور والظلام (لمفهومها)[1]، وفكرة (الإنسان) تضم تقابلات الحس والعقل، الجسم والروح؛ ورغم أن الإنسان ليس مجرد أن يتجمع من هذين الجانبين وحسب وكأجزاء مكونة له وتكون متنافرة مع بعضها؛ وبمقتضى (مفهومه) يحتويها في وحدة عينية وتوسطية.

غير أن (المفهوم) هو تماماً الوحدة المطلقة لتخصصاته حتى أنها لا تظل مستقلة وهي لا يمكن أن تتحقق بفصلها بعضها عن البعض الآخر لكي تكون أجزاء مستقلة، وإلا تخلت عن وحدتها وعلى هذا النحو فإن (المفهوم) يحتوي كل تخصصاته في شكل في هذه الوحدة (المثالية) ذاتها وفي كليتها، وهذا يشكل (ذاتيتها) في تمايز عن الوجود الواقعي والموضوعي. وهكذاــ على سبيل المثالــ فإن الذهب له ثقل خاص ولون محدد وعلاقة خاصة، بالأحماض من الأنواع المختلفة. إن هذه تخصصات مختلفة، ومع هذا فهي

١. تلميح آخر لنظرية جوته عن الألوان.

كلها معًا في وحدة واحدة. وذلك لأن أصغر جزئ من الذهب يحتويها في وحدة لا تنفصم. وهي في عقولنا تنتصب متباعدة الواحدة عن الأخرى، ولكنها في ذاتها بمقتضى طبيعتها هي قائمة في وحدة لا تنفصم. وإن الهوية نفسها ونقص الاستقلال ينتميان إلى الاختلافات التي هي في (المفهوم) الحق في ذاته. وهناك مثل صارخ أكثر وضوحاً تطرحه أفكارنا الخاصة، من خلال (الأنا) الواعي ذاتياً على هذا النحو فإن ما نسميه (النفس)، وعلى أكثر دقة، فإن (الأنا) هي (المفهوم) ذاته في وجوده الحر. إن (الأنا) يحتوي كياناً من أشد الأفكار والتأملات تبايناً، إنه عالم أفكار؛ ومع هذا فإن هذا المحتوى المتنوع بشكل لا متناهٍ، من خلال أنه (الأنا) يظل تماماً غير مادي وبدون كيان، وعلى نحو ما هو عليه، هو منحصر في هذه الوحدة المثالية، على أنه الانبثاق الشفاف المشع (للأنا) في ذاته وهذه هي الطريقة التي فيها يحتوي (المفهوم) تحدداته المختلفة في وحدة مثالية.

والتحددات الأكثر إحكاماً والتي تنتمي (للمفهوم) بفضل طبيعته الخاصة هي الكلي والجزئي والفردي. وكل من هذه التحددات إذا أخذناها في حد ذاتها — هي تجريد أحادي الجانب. ولكنها ليست ماثلة في (المفهوم) في هذه الأحادية الجانب، لأنه هو (وحدتها) المثالية. وبالتالي فإن (المفهوم) هو (الكلي)، الذي هو من جهة ينفي نفسه من خلال فعاليته في عملية التفريد للأجزاء والتحددية، ولكن من جهة أخرى يلغي هذه التجزيئية التي هي نفي للكلية. وذلك أن الكلي لا يلتقي في (الجزئي) بشئ هو (آخر) على نحو مطلق، إن الجزئيات ليست إلى جوانب جزئية للكلي ذاته، ومن ثم فإن الكلي يستعيد في الجزئي وحدته مع نفسه ككلي. وفي عودة (المفهوم) إلى ذاته فإنه يكون السلبية للامتناهية أو النفي اللامتناهي؛ لا نفي لشئ آخر غير ذاته، بل هو التحدد الذاتي، الذي فيه يظل خالصاً وبسيطاً كوحدة

مؤكدة مترابطة مع ذاتها. ومن ثم فهو (الفردية) الحقة ككلية تنغلق وحسب مع ذاتها في تجزؤاته. وبالنسبة للمثال الصارخ لطبيعة (المفهوم) هذه يمكننا أن نستند إلى ما سبق لنا أن تناولناه بإيجاز من قبل (في المدخل لهذا الجزء) على أنه ماهية الروح.

وبمقتضى هذا اللامتناهي في ذاته فإن (المفهوم) يكون من قبل ضمنياً هو كلية ذلك أن الوحدة في كونها في الآخر الخاص بها لاتزال وحدة مع ذاتها ولهذا هي الحرية التي بالنسبة لها فإن السلب كله ليس إلا تحدداً ذاتياً وليس قصراً غريباً مفروضاً من قبل شئ آخر لكن (المفهوم) بكونه هذه الكلية فإنه يحتوي من قبل كل شئ يحمله الواقع على هذا النحو في المظهر. إن (الفكرة) ترتد إلى وحدة جرى فيها توسط. وأولئك الذين يفترضون أن لديهم في (الفكرة) شيئاً كلياً غير (المفهوم)، شيئاً جزئياً في تناقض معها، لا يعرفون طبيعة (الفكرة) كما لا يعرفون طبيعة (المفهوم). ولكن في الوقت نفسه فإن المفهوم متميز عن (الفكرة) باعتباره وحسب تفريداً جزئياً (في تجريد)، حيث أن التحددية—على نحو ما توجد في (المفهوم)—تظل تلتقطه في الوحدة والكلية المثالية التي هي عنصر (المفهوم).

ولكن، لما كان الأمر هكذا، فإن (المفهوم) يظل أحادي الجانب وهو مختلط بالقصور حتى أنه رغم أنه في ذاته كلية ضمنية لا يسمح إلا بحق التطور الحر أن يكون في صف الوحدة والكلية. ولكن لما كانت هذه الأحادية الجانب غير متساوية مع الماهية الخاصة (بالمفهوم)، فإن (المفهوم) يلغيها بمقتضى (مفهومه) الخاص. إنه يلغي نفسه باعتباره هذه الوحدة المثالية والكلية والآن إنه يحيل إلى الموضوعية المستقلة الحقيقية ما تُكنُه هذه الوحدة في داخل ذاتها كذاتية مثالية وإن المفهوم بفضل نشاطه يطرح نفسه على أنه (الموضوعية).

(ب) إن الموضوعية إذا ما جرى أخذها في ذاتها هي—لهذا—ليست إلا (واقع) (للمفهوم)، لكنه (المفهوم) في شكل التجزئية المستقلة والتمييز (الحقيقي) لكل العوامل التي بها فإن (المفهوم) على أنه الذاتي كان هو الوحدة (المثالية).

ولكن، لما كان (المفهوم) وحسب الذي عليه أن يعطي لذاته وجوداً وواقعاً في الموضوعية، فإن على الموضوعية أن تحمل (المفهوم) إلى الوقائعية في الموضوعية ذاتها. ومع هذا فإن (المفهوم) هو الوحدة المثالية التأملية لعواملها الجزئية. لهذا، فرغم أن اختلاف الجزئيات هو واقعي فإن وحدتها (المثالية) السديدة من الناحية التصورية يجب بالمثل أن تستعاد داخلها؛ إنها تتجزأ في (الواقع)، لكن وحدتها، وقد جرى تمثلها في (المثالية) يجب أن توجد في ذاتها. وهذا الشكل قوة (المفهوم) الذي لا يتخلى أو يفقد كليته في العالم الموضوعي المشتت، بل يكشف وحدته هذه، تماماً من خلال الواقع وفي الواقع. وذلك أن على (مفهومه) الخاص أن يحتفظ في ضده بهذه الوحدة مع ذاته. وعلى هذا النحو تماماً فإن (المفهوم) هو الكلية الفعلية والحقيقية.

(ج) إن هذه الكلية هي (الفكرة)، أي أنها ليست وحسب الوحدة المثالية والذاتية (للمفهوم)، بل بالمثل هي موضوعيتها—الموضوعية التي لا تنتصب ضد (المفهوم) على أنه مجرد شئ معارض لها، بل الأمر بالعكس؛ فإن الموضوعية هي التي يرتبط فيها (المفهوم) بذاته ومن كلا الجانبين: الذاتي والموضوعي (للمفهوم) فإن الفكرة هي كل، لكنها في الوقت نفسه هي التماثل المكمل والمكتمل والوحدة التأملية لهذه الكليات. وعلى هذا وحسب تكون (الفكرة) هي الحقيقة، بل وكل الحقيقة.

(٢) الفكرة في الوجود الإنساني

لهذا فإن كل شئ موجود ليست له حقيقة إلا إلى حد بعيد هي أنها وجود (للفكرة). ذلك أن (الفكرة) وحدها هي الواقعية بأصالة. وإن الظهور ـــ بكلمات أخرى ـــ ليس حقيقياً ببساطة لأن له وجوداً باطنياً أو خارجياً، أو لأنه الواقع على هذا النحو، ولكن وحسب لأن هذا الواقع يتطابق مع (المفهوم). وفي هذه المسألة وحدها فإن (المفهوم) يكون له وجود واقعي ويكون هو الحقيقة. والحقيقة ليست بأيٍ حال من الأحوال بالمعنى (الذاتي) من أن هناك تطابقاً بين وجود ما وأفكاري (أنا) بل في المعنى (الموضوعي) تكون (الأنا) أو الموضوع الخارجي، الحادثة، موقف ما في واقعيته هو تحقق (المفهوم). وإذا كانت هذه الهوية لم تتأسس، إذن فإن الموجود هو وحسب مظهر ـــ وليس (مفهوماً) كلياً ـــ بل هو وحسب جانب تجريدي واحد لتموضعه؛ وذلك الجانب، إذا أسس نفسه في ذاته على نحو مستقل ضد الكلية والوحدة، قد يذوي في تعارض مع (المفهوم) الحقيقي وهكذا فإن الواقع أو الحقيقي وحسب ملائم (للمفهوم) الذي هو حقيقة حقاً، حقاً في الحقيقة ففيه فإن (الفكرة) نفسها تحمل نفسها إلى مرتبة الوجود.

(٣) فكرة الجميل

لقد قلنا إن الجمال هو (الفكرة)، ومن ثمَّ فإن الجمال والحقيقة هما في درب واحد وشئ واحد. والجمال ـــ بالتحديد ـــ يجب أن يكون حقيقياً في ذاته ولكن إذا ازددنا إمعاناً في النظر فإن الحقيقي هو مع هذا مختلف عن الجميل. أي إن ما هو (حقيقي) هو (الفكرة)، أي (الفكرة) كما هي في طابعها النظري ومبدئها الكلي، وهي على أنها ما جرى التقاطه على هذا النحو في الفكر. وفي تلك الحالة إن ما هو قائم (هناك) بالنسبة للتفكير ليس الوجود الحسي والخارجي (للفكرة)، ولكن وحسب (الفكرة الكلية) في هذا الوجود. ولكن (الفكرة)

يجب أن تحقق ذاتها خارجياً وأن تكتسب وجوداً خاصاً وماثلاً على أنه موضوعية الطبيعة والروح، والحقيقي على هذا النحو (يوجد) أيضًا. والآن عندما تكون الحقيقة في هذا في وجودها الخارجي تكون ماثلة للوعي مباشرة، وعندما يظل (المفهوم) مباشرة في وحدة مع ظهوره الخارجي، فإن (الفكرة) لا تكون حقيقية وحسب بل تكون أيضًا جميلة لهذا فإن الجميل يتميز على أنه الظهور الخالص (للفكرة) أمام الإحساس. ذلك أن ما هو حسي وما هو موضوعي على هذا النحو لا يحتفظان في الجمال بأي استقلال في ذاتهما؛ عليهما أن يضربا بما هو مباشر خاص بوجودهما، نظرا لأن هذا الوجود ليس إلا الوجود الذاتي والموضوعية (للمفهوم)؛ وهو مطروح على أنه واقع يعرض (المفهوم) على أنه في وحدة مع موضوعيته ومن ثم يعرض أيضًا (الفكرة) ذاتها في هذا الوجود الموضوعي الذي ليست له قيمة إلا على أنه الظهور المحض (للمفهوم).

(أ) ولهذا السبب ــ بعد كل شئ ــ فإنه يستحيل على (الفهم) أن يستوعب الجمال، لأنه بدل أن ينفذ في هذه الوحدة، يتمسك (الفهم) بشدة بالاختلافات الشديدة في نضالها المستقل، باعتبار الواقع على أنه شئ مختلف تماماً عما هو مثالي، عما هو حسي على أنه مختلف تماماً عن (المفهوم)، على أنه الموضوعي المختلف تماماً عن الذاتي، على اعتقاد أن مثل هذه التعارضات لا يمكن أن (تتصالح) وأن تتوحد. وهكذا يظل (الفهم) باضطراد في حقل المتناهي، حقل ما هو أحادي الجانب، لا حقل ما هو حقيقي. والجميل ــ من جهة أخرى ــ هو في ذاته (لا متناهٍ) وحر. فحتى لو كان هناك تساؤل أيضًا عن محتوى جزئي، ولهذا، مرة أخرى، عن محتوى مقصور محدد، فإن هذا المحتوى لايزال مما يجب أن يظهر في وجوده على أنه كلية لا متناهية في ذاتها و(كحرية)، لأن الجميل تماماً هو (المفهوم). و(المفهوم) لا ينتصب ضد موضوعيته بأن

يضع مقابله تناهياً أحادي الجانب وتجريداً؛ بل الأمر بالعكس؛ إنه ينضم معًا مع ما يواجهه وعلى قوة هذه الوحدة والكمال يكون لا متناهياً في ذاته. وبالطريقة عينها فإن (المفهوم) يبث النفس، يبث الوجود الحقيقي الذي يجسده، ولهذا يكون حراً ويكون مستقراً مع ذاته في هذه الموضوعية. وذلك أن (المفهوم) لا يسمح بالوجود الخارجي في مجال الجمال أن يتابع قوانينه الخاصة باستقلال؛ بل الأمر بالعكس، إن (المفهوم) يستخلص من ذاته تفاصيله الظاهرية وشكله، وإن هذا، باعتباره تراسل (المفهوم) مع ذاته في وجوده الخارجي، هو بالضبط ما يشكل ماهية الجمال. ولكن الرابطة والقوة اللتين تحتفظان هذا التراسل في الوجود هما الذاتية والوحدة والنفس والفردية.

(ب) لهذا إذا ما نظرنا للجمال في علاقته بالروح (الذاتي)، فإنه ليس ماثلاً في العقل غير الحر القابع في تناهيه وليس ماثلاً في تناهي الإرادة.

وكعقول متناهية، فإننا نحس بالموضوعات الباطنية والخارجية، إننا نلاحظها، ونحن نصبح واعين بها من خلال حواسنا، وإننا لنطرحها أمام تأملنا وأفكارنا، وفي الحقيقة، أمام تجريدات فهمنا المفكر الذي يسبغ عليها الشكل التجريدي للكلية. إن التناهي وعدم الحرية لوجهة النظر هذه يكمنان في افتراض الأشياء على أنها مستقلة. لهذا فإننا نوجه انتباهنا للأشياء، إننا ندعها وحدها، نحن نكوّن أفكارنا، إلخ، إننا سجناء يؤمنون بالأشياء، وذلك لأننا مقتنعون بأن الأشياء لا يجري فهمها حقاً إلا عندما تكون علاقتنا بها سلبية، وعندما نُقَصِر نشاطنا الكلي على صياغة خاصة بملاحظتها ووضع قيد سلبي على تخيلاتنا، وآرائنا المتصورة من قبل، وتحاملاتنا. وبهذه الحرية الأحادية الجانب للأشياء تنطرح في التو عدم حرية الفهم الذاتي. وذلك ففي هذه الحالة الأخيرة فإن المحتوى إنما يكون (مطروحاً) وبدل التحدد الذاتي المصطبغ بالذاتية يندرج مجرد

التقبل والأخذ بما هو منطرح هناك، الماثل على نحو موضوعي كما هو. وإن الحقيقة في تلك الحالة لا يمكن اكتسابها إلا بالخضوع للذاتية.

والشئ نفسه يكون حقيقياً، وإن كان على نحو عكسي، بالنسبة للإرادة. وهنا فإن الاهتمامات والأهداف والمقاصد تكمن في الإرادات (الذاتية) لتنصيبها في وجه الوجود ومكونات الأشياء. وذلك لأنه لا يستطيع أن ينفذ قراراته إلا بتعديم الأشياء، أو على الأقل بتغييرها، بقولبيتها، بتشكيلها، بإلغاء خصائصها، أو جعلها تعمل الواحدة فوق الأخرى، أي الماء فوق النار، النار فوق الحديد، الحديد فوق الخشب وهكذا دواليك. والآن فإن الأشياء هي التي يجري سلبها من استقلالها، ذلك أن الذات تحملها لتكون في خدمتها وتعاملها وتتناولها باعتبارها (نافعة)، أي كأشياء بطبيعتها الجوهرية وغايتها وليس في ذاتها، ولكن في الذات، حتى أن ما يشكل ماهيتها الحقة هو علاقتها (أي ما تقدمه من خدمة) بأغراض الذات. إن الذات والموضوع يتبادلان أدوارهما. لقد أصبحت الموضوعات غير حرة والذوات أصبحت حرة.

ولكن كأمر واقع، في كلا هاتين العلاقتين فإن الجانبين متناهيان وأحاديا الجانب وإن حريتهما هي حرية افتراضية خالصة.

وفي مجال (النظرية) فإن الذات متناهية وغير حرة لأن استقلال الأشياء مفترض؛ والأمر حقاً هكذا أيضًا بالنسبة لحقل (الممارسة)، بمقتضى أحادية الجانب والنضال والتناقض الباطني بين الأهداف والدوافع والعواطف المستثارة من الخارج، وأيضاً بسبب عدم الاستئصال التام لمقاومة الأشياء. لأن الانفصال والتعارض بين الجانبين، الموضوع والذات، مفترض من قبل في هذه المسألة وبعد هذا هو ماهيتها الحقة.

وإن التناهي نفسه وعدم الحرية يؤثران في (الموضوع) في كلا المسائل النظرية والعملية. ففي المجال (النظري) فإن استقلال الموضوع—رغم أنه مفترض—ليس إلا حرية ظاهرية. وبالنسبة للموضوعية على هذا النحو هي مجرد (الوجود)، بدون أي وعي (بمفهومها) كوحدة ذاتية وككلية مع ذاتها. إن (مفهومها) قائم خارجها. لهذا فإن كل موضوع، حيث أن (مفهومه) في الخارج، يوجد كمجرد تجزئية تتحول مع جوانبها المتعددة إلى الخارج وفي علاقاتها المتنوعة على نحو لا متناه تبدو أنها تحت رحمة التنظيم والتغير من جانب الآخرين، وخاضعة لقواها، ومعرضة للدمار من جانبها. وفي الأمور (العملية) فإن هذا الاستقلال مطروح تماماً على هذا النحو، وإن مقاومة الأشياء للإرادة تظل نسبية، ولا تملك في ذاتها قوة الاستقلال الأقصى.

(ج) غير أن اعتبار ووجود الأشياء على أنها (جميلة) هو توحيد كلا وجهتي النظر، ذلك لأن هذا الاعتبار يلغي أحادية الاثنين بالنسبة للذات وموضوعها على السواء، ومن ثم يلغي تناهيها وعدم حريتها.

وعلى هذا فإن الموضوع الآن—في علاقته النظرية—لا يجري تناوله كمجرد وجود محض، كشئ فردي موجود ولهذا فإنه يملك مفهومه الذاتي خارج موضوعيته، وإن حقيقته الجزئية تتناثر وتتبدد في العلاقات الخارجية بعدة طرق في أشد الاتجاهات تنوعها. وبالعكس، فإن الشئ (الجميل) في وجوده يجعل مفهومه الخاص يبدو على أنه متحقق ويظهر في وحدته الذاتية عينها وفي الحياة. لهذا فإن الموضوع قد استعاد نزوعه الخارجي إلى ذاته، لقد قهر الاعتماد على شئ آخر، وفي ظل نظرنا قد أجرى تبادلاً فضحى بتناهيه الحر من أجل اللاتناهي الحر.

لكن النفس في العلاقة بالموضوع بالمثل تكف عن أن تكون تجريداً لكلا الملاحظة والإدراك

الحسي والملاحظة، وكذلك تحلل الإدراكات الحسية والملاحظات الفردية في الأفكار التجريدية. وفي هذا الموضوع (الجميل) فإن النفس تصبح عينية في نفسها ذلك أنها تطرد وحدة (المفهوم) والواقع، تظهر التوحيد، في عينيتها، في جوانبها المنفصلة، ومن ثم تكون تجريدية، في النفس وفي موضوعها.

وفي شأن (الممارسة) على نحو ما رأينا باستفاضة أكبر من قبل (في المقدمة)، فإن الرغبة بالمثل تنسحب عندما يكون الجميل موضع النظر، وإن الذات تلغي أغراضها في علاقة بالموضوع وتعامله على أنه مستقل، على أنه غاية في ذاتها. لهذا ينحل الكيان المتناهي المحض للموضوع الذي فيه يفيد في الأغراض الخارجة عنه كوسيلة مفيدة لتحقيقها، وإما على نحو غير حر يتسلح ضد تحققها أو يضطر إلى تقبل الغرض الغريب على أنه غرضه وفي الوقت نفسه فإن الموقف غير الحر للذات الفاعلة تكون قد اختفت لأن وعيها لا يعود متشتتاً في المقاصد الذاتية إلخ، ومجالها ووسيلتها لتحققها؛ إن علاقة الذات بتحقق مقاصدها الذاتية لا تعود هي المقصد المتناهي الخاص بمجرد (ما ينبغي)؛ أن الذات تكون قد تجاوزت هذا وإن ما يواجه الذات الآن هو المفهوم المتحقق الكامل والغاية.

وهكذا فإن تأمل الجمال هو من نوع حر؛ إنه يترك الأشياء وحيدة على أنها بالفطرة حرة ولا متناهية؛ ولا توجد أي رغبة لامتلاكها أو الحصول على ميزة منها كأمر مفيد لتلبية احتياجات ومقاصد متناهية. وهكذا فإن الموضوع على أنه جميل لا يظهر على أنه مفروض حافل بالإرغام من جانبنا كما أنه لا يظهر على أنه تجري محاربته وقهره من جانب الأشياء الخارجية الأخرى.

وبفضل ماهية الجمال فإن ما يجب أن يظهر في الشئ الجميل هو (المفهوم) مع نفسه وغايته، وكذلك تحدديته

الخارجية وجوانبه المتعددة وبصفة عامة فإن واقعه يكون من نتاج ذاته وليس من شئ آخر، نظراً لأن الموضوع على نحو ما رأينا الآن لا تكون له حقيقة إلا على أنه وحدة باطنية وفي تطابق مع الوجود الخاص وماهيته الأصيلة و(المفهوم). والآن والأكثر من هذا فإنه لما كان (المفهوم) ذاته هو العيني، فإن حقيقته أيضًا تظهر على أنها مجرد إبداع كامل، وأجزاؤه هي مع ذلك تتكشف على أنها موحدة ومتحدة بشكل مثالي. ذلك أن تناغم (المفهوم) مع مظهره الخارجي لا يظل منفصلاً عن المادة الخارجية، كما أنه لا ينطبع عليه على نحو آلي من أجل بعض الأغراض الأخرى، إنه يبدو على أنه شكل محايث في الواقع ويتمشى مع طبيعة ذلك الواقع، والشكل يعطي نفسه شكلاً خارجياً.

ولكن—أخيراً—مهما تتناغم الجوانب الجزئية والأجزاء والأعضاء الخاصة بالموضوع الجمالي مع بعضها البعض لتشكل وحدة مثالية وجعل هذه الوحدة تتبدى، ومع هذا فإن هذا التناغم يجب وحسب أن يكون مرئياً فيها حتى أنها لاتزال تحتفظ بمظهر الحرية المستقلة ضد بعضها البعض؛ أي يجب ألا يكون لها—كما في (المفهوم) كمفهوم—وحدة مثالية (خالصة)، يجب أن تعرض أيضًا جانب الواقع المستقل. يجب أن يكون في الموضوع الجميل أمران: (١) (الضرورة)، التي يؤسسها (المفهوم) في تماسك جوانبها الجزئية و(٢) مظهر (حريتها)، الحرية لها وليست (مجرد) لحرية الأجزاء المنظورة. والضرورة على هذا النحو هي علاقة الجوانب التي تترابط على نحو جوهري الجانب الواحد مع الجانب الآخر بحيث إذا تواجد جانب فإن الجانب الآخر يكون موجوداً أيضًا في التو. ومثل هذه الضرورة لا يجب أن نفتقدها في الموضوعات الجميلة، ولكن لا يجب أن تبرز في شكل الضرورة ذاتها؛ بل الأمر بالعكس، هي يجب أن تكون مخفية وراء مظهر للعرضية التي لم يجر تصميمها. وإلا فإن

الأجزاء الحقيقية الجزئية تفقد استقلالها من حيث إنها موجودة على قوة واقعها الخاص أيضاً، وهي لا تبدو إلا في حزمة وحدتها المثالية، وهي بالنسبة لها تظل ثانوية على نحو تجريدي.

وبمقتضى هذه الحرية وهذا اللامتناهي الكامنان في (المفهوم) الجمال وكذلك في الموضوع الجميل وتأمله الذاتي، فإن مجال الجميل ينسحب من نسبية الأمور المتناهية ويرتفع إلى العالم المطلق (للفكرة) وحقيقتها.

٢

جمال الطبيعة

إن الجميل هو (الفكرة) على أنها الوحدة المباشرة (للمفهوم) مع حقيقته، مع (الفكرة)، مهما يكن، وحسب طالما أن وحدتها هذه حاضرة على نحو مباشر في مظهر حسي وواقعي.

والآن فإن الوجود الأول (للفكرة) هو (الطبيعة)، والجمال يبدأ على أنه جمال الطبيعة.

(أ) الجمال الطبيعي كجمال طبيعي

(١) (الفكرة) باعتبارها الحياة

في عالم الطبيعة يجب في التو أن نرسم تمييزاً بالنسبة للطريقة التي فيها يكتسب (المفهوم)—لكي يكون على أنه (الفكرة)—الوجود في تحققه.

(أ) أولاً، إن (المفهوم) يَغْمُر نفسه في التو على نحو كامل في الموضوعية حتى أنه نفسه لا يبدو على أنه وحدة مثالية ذاتية؛ إن الأمر بالعكس، إنه ينتقل بكليته بدون نفس إلى العالم المادي الذي تدركه الحواس. وإن الأجسام الآلية الخالصة والمنفصلة الفيزيائية والجزئية هي من هذا النوع. إن المعدن—على سبيل المثال—هو في ذاته تعدد للصفات الآلية والفيزيائية؛ لكن كل جزء ضئيل فيه يمتلك هذه الصفات بالطريقة عينها. ومثل هذا الكيان ينقصه التجسد الكامل الذي يجب أن

يتصف به إذا كان لأجزائه المختلفة لها لو كانت كل أجزائه المختلفة لها وجود مادي جزئي خاص به، كما أنه لن يكون قادراً على أن تكون له وحدة مثالية سلبية لهذه الأجزاء التي تعلن نفسها على أنها حيويتها. وإن الأجزاء المختلفة ليست إلا تعدداً تجريدياً وإن وحدتها ليست إلا الوحدة التافهة للوحدة التي لها نفس الصفات.

بالنسبة (للمفهوم) هذا هو أول حال للوجود له. وإن مميزاته[1] ليس لها أي وجود مستقل، وإن وحدته المثالية لا تبرز كأمر مثالي؛ وبهذا الصدد—إذن— فإن مثل هذه الأجسام المنفصلة هي في حد ذاتها دفاعية وموجودات تجريدية.

(ب) ومن جهة أخرى، فإن الموضوعات الطبيعية الأسمى تحرر تمايزات (المفهوم)، حتى أن كل تمايزٍ منها الآن وهو خارج التمايزات الأخرى يكون موجوداً لذاته على نحو مستقل. وهنا وحسب تبرز الطبيعة الحقة للموضوعية. وذلك أن الموضوعية هي بالضبط هذا التشتت المستقل لتمايزات المفهوم. والآن في هذه المرحلة فإن (المفهوم) يؤكد ذاته على النحو التالي: لما كان هو كلية تحدداته التي تجعل ذاتها حقيقية، فإن الأجسام الجزئية، رغم أن كلاً منها يمتلك وجوداً مستقلاً خاصاً به، تنغلق معًا في نسق واحد وهو هو عينه. ومثال على هذا النوع للشئ النظام الشمسي. إن الشمس، المُذنَّبات، الأقمار والكواكب تبدو من جهة على أنها أجرام سماوية مستقلة ومختلفة الواحدة عن الأخرى، ولكنها من جهة أخرى هي لا تكون على نحو ما هي عليه إلا بسبب المكان المحدد الذي تشغله في نظام كلي للأجرام. وإن النوع الخاص بحركتها وكذلك خواصها الفيزيائية لا يمكن استخلاصها إلا من موضعها في هذا النظام. وهذا الترابط الباطني يشكل وحدتها الباطنية التي تجعل الموجودات الجزئية تترابط بعضها ببعض وتحفظها مترابطة معًا.

١.أي الكلي والجزئي والفردي.

ومع هذا في هذه الوحدة (الضمنية) للأجسام الجزئية الموجودة المستقلة فإن (المفهوم) لا يستطيع أن يوقفه. فإن عليها أن تجعل الأشياء حقيقية ليست تمايزاتها وحسب، بل أيضًا وحدتها الذاتية المترابطة. والآن فإن هذه الوحدة تميز نفسها عن الخارجية المتبادلة للأجسام الجزئية الموضوعية وتكتسب لذاتها في هذه المرحلة ــ في مقابل لهذه الخارجية التبادلية ــ وجوداً حقيقياً متجسماً ومستقلاً. وعلى سبيل المثال فإن الشمس في النظام الشمسي توجد على أنها هذه الوحدة للنظام، مستعلية وضد الاختلافات الحقيقية في داخلها ــ لكن وجود الوحدة المثالية بهذه الطريقة لايزال من النوع الناقص فإنه من جهة لا يصبح حقيقياً إلا على أنه العلاقة المجمعة للأجسام المستقلة الجزئية واعتماد الواحدة على الأخرى، ومن جهة أخرى على أنه جسم (واحد) في النظام، جسم يمثل الوحدة على هذا النحو، وهو ينتصب ضد الاختلافات الحقيقية. وإذا أردنا أن نعتبر الشمس على أنها النفس الخاصة بالنظام كله فإنها لاتزال ذاتها وجود مستقل خارج الأجزاء الخاصة بالنظام والتي هي تكشف هذه النفس. إن الشمس نفسها ليست إلا لحظة (واحدة) من (المفهوم)، لحظة الوحدة في تمايز عن التجزؤ الحقيقي، وبالتالي وحدة تظل على نحو خالص (ضمنيا) ولهذا تظل تجريدية. وبالنسبة للشمس، بفضل صفتها الفيزيائية تظل المتوحدة في ذاتها، التي تعطي الضوء، إنها الجسم المضيء على هذا النحو، غير أنها أيضًا ليست إلا هذه الهوية التجريدية. ذلك أن الضوء هو إشعاع بسيط غير مشتت في ذاته. وكذلك في النظام الشمسي فإننا نجد بالفعل أن (المفهوم) ذاته يصبح حقيقياً، مع كلية تمايزاته التي تتبدى، حيث أن كل جسم يجعل عاملاً جزئياً (واحداً) يتبدى، ولكن حتى هنا فإن (المفهوم) لايزال غارقاً في وجوده الحقيقي؛ إنه لا يتبدى على أنه الهوية والاستقلال الباطني بالتالي. والشكل الحاسم لوجوده يظل الخارجية التبادلية المستقلة لعوامله المختلفة.

لكن ما يتطلبه الوجود الحق (للمفهوم) هو أن (الاختلافات الحقيقية) (أي حقيقة الاختلافات المستقلة ووحدتها المتموضعة المستقلة بالمثل على هذا النحو) ترد هي ذاتها إلى الوحدة، أي أن مثل هذا الكل للاختلافات الطبيعية يجب من جهة أن تجعل (المفهوم) ظاهراً كخارجية تبادلية حقيقية لمحدداتها الخاصة النوعية، ومع هذا من جهة أخرى تنطرح على أنها ملغية في كل شئ جزئي المستقل المنغلق على ذاته، والآن يجعل المثالية التي فيها تدخل الاختلافات في وحدة ذاتية، تبزغ فيها على أنها نفسها الحيوية الكلية. وفي تلك الحالة فإنها لا تعود مجرد (أجزاء) تترابط معًا ويرتبط كل جزء بالأجزاء الأخرى، بل (كأعضاء)؛ أي أنها لا تعود تنفصل، لا تعود توجد مستقلة، بل لا يكون لها وجود أصيل إلا في وحدتها المثالية. وفي مثل هذا التجسد العضوي وحده تكمن في الأعضاء الوحدة المثالية (للمفهوم) الذي هو سند لها وهو روحها المحايثة المتبطنة فيها. إن (المفهوم) لا يعود غارقاً في الواقع بل يبزغ للوجود فيه على أنه الهوية والكلية الباطنيتين اللتين تشكلان ماهيته الخاصة.

(ج) وهذا النمط (الثالث) للظهور الطبيعي وحده هو وجود (الفكرة)، (الفكرة) في الشكل الطبيعي على أنها (الحياة) وإن الطبيعة غير العضوية الميتة غير ملائمة (للفكرة)، والعضوية الحية وحدها هي الوجود الواقعي (للفكرة). وذلك لأنه في الحياة، في المقام (الأول)، نجد أن واقع التمايزات الخاصة (بالمفهوم) ماثلة على أنها حقيقية؛ وفي المقام (الثاني) مهما يكن الأمر، يوجد نفي هذه التمايزات على أنها مجرد تمايزات واقعية، حيث أن الذاتية المثالية (للمفهوم) تقهر هذه الواقعية لذاتها؛ و(ثالثاً) يوجد ما هو نفسي (بوصفه) المظهر الوطيد (للمفهوم) في تجسده، أي (بوصفه) الشكل اللامتناهي الذي له قوة التمسك بذاته ــ كشكل ــ في محتواه.

(١) إذا نحن فحصنا رؤيتنا العادية عن الحياة، فإن ما تحتويه هو (أ) فكرة الجسم و(ب) فكرة النفس. وبالنسبة للاثنين ننسب لهما صفات مختلفة خاصة بهما. وهذا (التمييز) بين النفس والجسم له أهمية كبرى للتناول الفلسفي للموضوع أيضًا، وعلينا أن نتخذ هذا هنا بالمثل. غير أن الاهتمام الهام المتساوي للمعرفة بالنسبة لهذه المسألة يخص (وحدة) النفس والجسم التي طرحت دائماً أشد الأمور صعوبة للدراسة المتأملة. وعلى أساس هذه الوحدة تكون الحياة بالضبط ظهور (الفكرة) في الطبيعة. لهذا يجب أن نتناول وحدة النفس والجسم لا على أنها مجرد (رابطة)، بل على أنها طريقة أعمق، أي علينا أن نعتبر الجسم وأعضاءه على أنه وجود تفصيلي نسقي للمفهوم ذاته. وفي أعضاء الجهاز العضوي الحي فإن (المفهوم) يعطي لتحديداته وجوداً خارجياً في الطبيعة، على نحو ما كان في السابق، عند مستوى مُتَدَنٍّ. والآن داخل هذا الوجود الحقيقي فإن (المفهوم) يرقى إلى الوحدة المثالية لكل هذه التحددات، وهذه الوحدة المثالية هي النفس. إن النفس هي الوحدة الجوهرية والكلية الشاملة المنتشرة والتي هي في الوقت نفسه العلاقة البسيطة مع نفسها والوعي عينه المصطبغ بصبغة ذاتية. وبهذا المعنى الأسمى فإن وحدة النفس والجسم يجب اتخاذها. إنهما – إن جاز لنا القول – ليسا شيئين مختلفين يرتبطان معًا، بل هما الكلية الواحدة وعينها للتحددات نفسها. وكما أن (الفكرة) على هذا النحو لا يمكن فهمها إلا على مثل أن (المفهوم) يكون على وعي بذاته لواقعه الموضوعي والذي يتضمن كلا اختلاف ووحدة (المفهوم) والواقع. وكذلك الحياة يجب معرفتها على أنها وحسب وحدة النفس مع الجسم. إن الوحدة الذاتية وكذلك الجوهرية وحدة النفس داخل الجسم ذاته تتبدى على سبيل المثال على أنها الشعور.

إن الشعور في الجهاز العضوي الحي لا يمت باستقلال إلى جزء واحد على حدة، بل هو هذه الوحدة المثالية للجهاز العضوي ذاته برمته. إنه يتخلل كل عضو، إنه كله فوق الجهاز العضوي في مئات ومئات المواضع، ومع هذا في الجهاز العضوي ذاته لا يوجد العديد بالآلاف من قرون الاستشعار، لا يوجد إلا نفس واحدة، (واحدة وحسب) هي التي تشعر. ولما كانت الحياة في الطبيعة العضوية تحتوي هذا التباين بين الوجود الحقيقي للأعضاء والنفس ببساطة تشعر بنفسها فيها، ومع هذا فإنه يحتوي هذا الاختلاف كوحدة جرى تأملها، فإن الطبيعة العضوية هي مجال أسمى من الطبيعة غير العضوية وذلك أن الشئ الحي وحده هو (الفكرة)، و(الفكرة) وحدها هي الحقيقة. وبطبيعة الحال فحتى في المجال العضوي فإن هذه الحقيقة يمكن أن تضطرب في كون الجسم لا يثمر على نحو كامل مثاليته وتملكه للنفس، على نحو ــ مثلا ــ في المرض. ففي تلك الحالة فإن (المفهوم) لا يحكم على أنه القوة الوحيدة، فإن قوى أخرى تشارك في هذه القاعدة. ولكن ــ حينئذ ــ فإن مثل هذا الموجود هو حياة سيئة وعرجاء، بينما لايزال يحيا وحسب لأن عدم التساوي بين (المفهوم) والواقع ليس شاملاً على نحو مطلق بل هو نسبي وحسب وذلك لأن التطابق بين الاثنين لا يعود ماثلاً على الإطلاق، فإذا كان الجسم ينقصه تماماً التجسد الأصيل ومثاليته الحقة، إذن فإن الحياة في التو تتحول إلى الموت الذي يشطر على نحو مستقل ما يُجَمِّعُه استحواذ النفس في وحدة لا تنقسم.

(ب) عندما قلنا (١) إن النفس هي كلية (المفهوم)، على أنها الوحدة المثالية الذاتية الضمنية (٢) وأن الكيان الذي جرى تفصيصه هو هذه الكلية نفسها، ولكن على أن المسألة هي عرض وانفصال مدرك حسياً لكل الأعضاء الجزئية، وأن كليهما (١) و(٢) مطروحان في الشئ الحي على أنهما في (وحدة)، وهنا ــ وتأكدوا

من هذا ــــ يوجد تناقض. وذلك أن الوحدة المثالية ليست وحسب عدم الانفصال المدرك حيث كل عضو جزئي منه له وجود مستقل وخصوصية فريدة خاصة به؛ إن الأمر بالعكس، إنه العكس المباشر تماماً لمثل هذا الواقع الخارجي. ولكن القول إن الأضداد يجب أن تتوحد هو تناقض تام في ذاته. ومع هذا، إن من يزعم أنه لا شئ يوجد مما يحمل في داخله تناقضا على شكل هوية الأضداد هو في الوقت نفسه يتطلب أنه لا شئ حي سوف يوجد. ذلك أن قوة الحياة، بل والأكثر من ذلك إن قوة الروح قائمة تماماً في طرح التناقض في ذاته، وتحمله، والتغلب عليه. وهذا الطرح وحل التناقض بين الوحدة المثالية والانفصال الحقيقي للأعضاء يشكلان السيرورة الدائمة للحياة، وأن الحياة لا (تكون) إلا بأن تكون (سيرورة).

إن سيرورة الحياة تضم فعالية مزدوجة. من جهة الفعالية التي تطرح بانتظام في الوجود على نحو حسي الاختلافات الفعلية لكل الأعضاء والخصائص النوعية للجهاز العضوي، ولكن، من جهة أخرى، تطرح ذلك الذي يؤكد فيها مثاليتها الكلية (وهو حيوتها) إذا ما كانت تحاول أن تتقوقع في انفصال مستقل عن بعضها البعض وتعزل نفسها في اختلافات ثابتة بعضها عن البعض الآخر. وهذا يشكل النزعة المثالية للحياة. ذلك أن الفلسفة ليست على الإطلاق المثال الوحيد للنزعة المثالية؛ إن الطبيعة، باعتبارها حياة، تؤكد من ذي قبل ما تحمله الفلسفة المثالية إلى التأمل في ميدانها الروحي الخاص ــــ ولكن وحسب هاتان الفعاليتان وحسب في واحد ــــ التحول الدائم للخصائص النوعية للجهاز العضوي إلى وقائع، وطرح تلك الموجودات الحقيقية على نحو مثالي في وحدتها المثالية ــــ يشكلان السيرورة الكاملة للحياة، الأشكال التفصيلية التي لا نستطيع أن نطرحها هنا. ومن خلال هذه الوحدة للفعالية المزدوجة فإن كل أعضاء الجهاز العضوي تتماسك دائماً وتطرح

على نحو دائم مثالية نزعتها الحيوية وبعد كل شئ، فإن الأعضاء تظهر هذه المثالية أمامنا في حقيقة أن وحدتها الحيوية ليست غير مكترثة بها؛ بل بالعكس فهي الجوهر الذي فيه ومن خلاله وحده تستطيع هذه الأعضاء أن تحتفظ بفرديتها الخاصة. وهذا بالضبط ما يشكل الاختلاف الجوهري بين جزء من كل وعضو في جهاز عضوي.

إن الأجزاء المختلفة لبيت ما، على سبيل المثال، الأحجار المفردة، النوافذ، إلخ تظل هي هي، سواء معًا تكون منزلاً أو لا تكون؛ إن ارتباطها لا يعبأ بها وإن (المفهوم) يظل بالنسبة لها شكلاً خارجياً خالصاً لا يوجد في الأجزاء الحقيقية لكي يرفعها إلى مصاف مثالية وحدة ذاتية. إن أعضاء جهاز عضوي، من جهة أخرى، بالمثل يملك واقعاً خارجياً، لكن ما يبدو قوياً هو (مفهوم) ماهيتها الكامنة حتى أنها لا تضغط عليها كشكل وكل ما هنالك هو توحيدها خارجياً، بل بالعكس، فإنه هو دورها المساند. لهذا السبب فإن الأعضاء ليس لديها نوع الواقع الذي لدى الأحجار الخاصة بالبناء أو الكواكب والأقمار والمذنبات في فلك الكواكب، إن ما لديها بالفعل هو وجود مطروح كمثال داخل الجهاز العضوي، بالرغم من كل واقعيتها. وعلى سبيل المثال، إن يداً لو كانت مشلولة تفقد تماسكها المستقل؛ إنها لا تظل على نحو ما كانت عليه في الجهاز العضوي؛ إن حركتها، رشاقتها، شكلها، لونها إلخ، قد تغيرت؛ وفي الحقيقة إنها تتفكك، إنها تفسد تماماً. وهي لا تتواجد في الخارج إلا كعضو لجهاز عضوي، وليس لها وجود إلا جرى إرغامها باستمرار إلى وحدتها المثالية. وهنا تكمن الحالة الأسمى للواقع داخل الجهاز العضوي الحي، إن ما هو حقيقي، ما هو إيجابي، قد انطرح باستمرار على نحو سلبي وكشئ مثالي، بينما هذه المثالية هي في التو بالضبط في التماسك بالنسبة للاختلافات الحقيقية وكعنصر فيه تتماسك.

(ج) إن الحقيقة التي تكتسبها (الفكرة) كحياة طبيعية هي في هذا المقام حقيقة (تظهر). إن الظهور—كما يمكننا القول—يعني ببساطة أن هناك بعض الحقيقة والذي بدل أن تحصل الحقيقة على وجودها المباشر في ذاتها تنطرح سلبياً في وجودها الخارجي في الوقت نفسه. لكن سلب الأعضاء التي هي موجودة مباشرة هناك خارجياً ليس علاقة سلبية، مثل فاعلية إضفاء الطابع المثالي؛ بل الأمر بالعكس، إن الوجود التأكيدي المثبت (للنفس) (أو الاستقلال) ماثل في هذا السبب في الوقت نفسه ولهذا أدخلنا في الاعتبار حقائق جزئية في تجزئها الكامل على أنها ثبوتية ولكن في الحياة نجد أن هذا الاستقلال مسلوب أو منفي، والوحدة المثالية في الجهاز العضوي الحي وحدها تتطلب قوة العلاقة الإيجابية الثبوتية مع النفس. إن النفس علينا أن نفهمها على أنها هي هذه المثالية التي في نفيها هي أيضًا ثبوتية. لهذا عندما تكون المسألة هي النفس وهي التي تبدو في الجسم فإن هذا الظهور هو في الوقت نفسه ظهور ثبوتي. وفي الحقيقة فإن النفس بالفعل تُظهر نفسها على أنها القوة الواقفة ضد التجزؤ المستقل للأعضاء، ومع هذا فإنها تخلقها أيضًا بأن تحتوي على نحو داخلي ومثالي ما هو منطبع خارجياً على الأعضاء وأشكال (الجسم). وهكذا فإنها هي هذه الباطنية الإيجابية نفسها التي تظهر في الخارج، إنه الخارج الذي يظل خارجياً بشكل محض لا يكون إلا تجريداً وأحادية جانب. ولكننا في الجهاز العضوي الحي لدينا إطار خارجي يظهر فيه الباطني، نظراً لأن الخارجي يُظهر نفسه على أنه هذه الباطنية التي هي (مفهومه). ومرة أخرى ينتمي لهذا (المفهوم) هناك الواقع الذي يبدو فيه (المفهوم) على أنه (المفهوم). ولكن لما كان (المفهوم) على هذا النحو في الموضوعية هو الذاتية المتعلقة بذاتها فإنها في حقيقتها لاتزال تتواجه مع نفسها، إن الحياة لا توجد إلا (كوجود) حي، كذات مفردة. إن الحياة وحدها قد وجدت هذه النقطة السلبية الخاصة بالوحدة، إن النقطة

هي نقطة سلبية لأن الوعي الذاتي المتصف بالذاتية لا يستطيع أن يبزغ إلا من خلال طرح الاختلافات الحقيقية على أنها (مجرد) حقيقية، ولكن مع هذا في الوقت نفسه ترتبط بالوحدة اليقينية الذاتية للوعي الذاتي. ولكي نؤكد هذا الجانب للذاتية فإن له الأهمية القصوى. إن الحياة الآن ليست إلا الواقعي كموضوع حي فردي.

فإذا تساءلنا أكثر بأي أمور يمكن (لفكرة) الحياة في الأفراد الأحياء بالفعل يمكن أن تُعرف، فإن الإجابة هي على هذا النحو: إن الحياة يجب (أولاً) أن تكون حقيقية ككل لجهاز عضوي جسماني، ولكن (ثانياً) لجهاز عضوي لا يظهر على أنه شئ حرون، ولكن كسيرورة مستمرة فطرية لإضفاء الطابع المثالي، وفيها فإن النفس الحية تظهر نفسها. و(ثالثاً) فإن هذه الكلية لا تتحدد من الخارج وقابلة للتغير؛ إنها تشكل ذاتها خارجياً من الداخل؛ إنها في السيرورة، وفي داخلها فإنها ترتبط على نحو متواصل بنفسها كوحدة ذاتية وكغاية في حد ذاتها.

إن هذا الاستقلال الحر الضمني الفطري للحياة الذاتية يظهر نفسه أساساً في حركة (تلقائية). إن الأجسام غير الحية للطبيعة غير العضوية لها وضعها الوطيد في المكان؛ إنها متوحدة مع مكانها، مرتبطة به، أو أنها لا تتحرك بعيداً عنه إلا بقوة خارجية. ذلك أن حركتها لا تنطلق من ذاتها، وعندما يحدث إرغام عليها فإنها تبدو بالتالي على أنها ناجمة من تأثير غريب ضده تناضل وتتصرف لكي تلغيه. وحتى إذا كانت حركة الكواكب إلخ، لا تبدو كدفع خارجي وكشئ خارجي عن الأجرام نفسها، ومع هذا فإنها مرتبطة بقانون ثابت وضرورتها التجريدية. لكن الحيوان الحي في حركته التلقائية الحرة يلغي بوسائله الخاصة هذا الارتباط بمكان محدد وهو الحرية التقدمية من الوحدة الفيزيائية التي لها مثل هذه التحددية. وبالمثل فإنها في حركتها هي هذا الإلغاء،

حتى لو كان نسبياً وحسب، للتجريد المتضمن في الأحوال المحددة للحركة، دربها، سرعتها. وعلى أي حال إذا ما نظرنا إلى جهاز الحيوان العضوي بطبيعته الخالصة لوضعه في المكان، وإن حياته هي حركة تلقائية في هذا الواقع ذاته، مثل دورة الدم وحركة الأعضاء، إلخ.

وعلى أي حال فإن الحركة ليست وحسب تعبيراً عن الحياة. إن الترديد الحر لصوت الحيوان الذي لا تملكه الأجسام غير العضوية لأنها لا تحدث حركة حقيقية وتطلق صوتاً إلا عندما تُرغم من الخارج، هو من قبل تعبير أرقى للذاتية المنطوية على ذاتها. لكن الفعالية التي تضفي الطابع المثالي إنما تظهر بأشد حالة تأثيرية في حقيقة تذهب إلى أنه من جهة فإن الفرد الحي يفصل نفسه عن بقية الواقع، ومع هذا—من جهة أخرى—هو بالمثل يجعل العالم الخارجي شيئاً (لنفسه هو). من جهة على نحو تأملي من خلال الرؤية، إلخ، ومن جهة أخرى عملياً باختصار الأشياء الخارجية لنفسه، مستخدماً إياها، ومتمثلاً إياها في سيرورة الأكل، وهكذا، عن طريق ما هو عكسه يعيد على نحو متواصل تقديم نفسه كفرد، وفي الحقيقة، في الأجهزة العضوية الأقوى، بمجموعة من فسحات الوقت المنفصلة على نحو أكثر تحديداً من الاحتياج والاستهلاك، الإشباع والتخمة (أي عن طريق الوجبات).

وكل هذه هي فعاليات فيها الطبيعة الجوهرية للحياة تبرز في الظهور في الأفراد الذين نُفخت فيهم الروح. والآن إن هذه المثالية ليست على الإطلاق تأملنا (نحن) للحياة؛ إنها ماثلة (موضوعياً) في الذات الحية نفسها، والتي وجودها—لهذا—يمكننا أن نوصفها بأنها (النزعة المثالية الموضوعية). إن النفس—باعتبارها هذه المثالية، تجعل (ذاتها) تظهر، نظراً لأنها تنحدر باضطراد في مظهر هو الواقع الخارجي (الخالص) للجسم ولهذا تبدو ذاتها على نحو موضوعي في كيان.

(٣) الحياة في الطبيعة كشئ جميل

والآن حيث أن (الفكرة) الموضوعية فيزيائياً فإن الحياة في الطبيعة (جميلة) لأن الحقيقة، (الفكرة) في شكلها الطبيعي الأقدم كحياة ماثلة مباشرة هناك في الوقائعية الفردية والملائمة. ومع هذا بسبب هذه المباشرية الحسية الخالصة فإن الجمال الحي للطبيعة يجري طرحه لا (بالنسبة) لذاتها أو (خارجها) (كجميلة) ومن أجل ظهور جمالي. إن جمال الطبيعة هو جميل وحسب من أجل آخر، أي من أجلنا (نحن)، وبالنسبة للعقل الذي يستوعب الجمال. ومن ثم ينشأ التساؤل: بأي طريقة وبأي وسيلة تبدو الحياة في وجودها المباشر على أنها جميلة؟

(أ) إذا ما نحن نظرنا في الشئ الحي أولاً في الإنتاج الذاتي العملي والحفاظ الذاتي، فإن الشئ الأول الذي يسترعي انتباهنا هو حركة (هوائية). وهذا الذي يُنظر إليه وحسب كحركة ليس إلا الحرية التجريدية الخالصة والخاصة بتغيير الموضع من وقت إلى آخر، حيث أن الحيوان يبرهن على ذاته على أنه هوائي كلية وحيث أن حركته عشوائية. ومن جهة أخرى فإن الموسيقى والرقص أيضًا يتضمنان الحركة؛ ومع هذا فإن هذه الحركة ليست مجرد حركة كيفما اتفق وهوائية، بل هي في ذاتها منتظمة ومحددة وعينية وجرى قياسها—حتى لو أننا جردناها تماماً من المعنى والذي هو التعبير الجميل. وإذا نحن نظرنا أبعد إلى الحركة الحيوانية واعتبارها على أنها تحقق تمرداً باطنياً فإن هذا الغرض لايزال كيفما اتفق وهو مقيد تماماً وكلية لأنه ليس إلا دافعاً قد جرى استثارته. ولكن إذا نحن تقدمنا على نحو أبعد ونحكم على الحركة على أنها فعل غرضي والأداء الجمعي لكل أجزاء الحيوان، إذن فإن هذا الشأن بالنظر فإن الحركة لا تنطلق إلا من فعاليات عقلنا (نحن). والأمر نفسه هو الحال إذا تأملنا

عن كيفية قيام الحيوان بإشباع احتياجاته، وكيف يُغذي نفسه، وكيف يحصل على طعامه ويستهلكه ويهضمه، وبصفة عامة كيف يحقق كل شئ ضروري من أجل الحفاظ على ذاته. فهنا أيضًا إما أننا ننظر وحسب من الخارج إلى رغبات مفردة ومالها من إشباعات هوائية وتتم بشكل عَرَضّي—ونحن نضيف أننا في هذه الحالة فإن الفعالية الباطنية للجهاز العضوي لا تصبح مما يمكن إدراكه على الإطلاق، أو أن كل هذه الفعاليات وأحوالها التعبيرية تصبح موضوعاً للعقل، الذي يناضل لكي يفهم الغرضية فيها، ولكي يفهم التطابق بين الأغراض الباطنية للحيوان والأجهزة العضوية التي تحقق هذه الأغراض.

وليس الإدراك الحسي للرغبات الفرضية المفردة والإشباعات الهوائية والحركات للأجهزة العضوية تحول الحياة الحيوانية إلى جمال للطبيعة من أجلنا؛ بل الأمر بالعكس، إن الجمال يتوافق مع مظهر الشكل الفردي لوصفه وكذلك في حركته، بصرف النظر عن غرضيته وطبيعته العرضية الخاصة بحركاته التلقائية. غير أن الجمال لا يمكن أن يتطور إلا على (الشكل)، لأن هذا وحده هو المظهر الخارجي حيث تصبح المثالية الموضوعية بالنسبة لنا موضوعاً لإدراكنا الحسي والنظر الحسي. إن (التفكير) يستوعب هذه المثالية في (مفهومها) ويجعل هذا المفهوم واضحاً بكليته، غير أن أمر (الجمال) إنما يتركز على الواقع الذي فيه (يظهر) (المفهوم). وهذا الواقع هو الشكل الخارجي للجهاز العضوي بتفاصيله، والذي هو بالنسبة لنا هو شئ يتبدى على نحو خالص كما أنه شئ موجود، نظراً لأن مجرد التكثر الواقعي للأعضاء الجزئية في الكلية (الحافلة بالروح) للشكل يجب طرحها على أنها متبدية بشكل خالص.

(ب) وبمقتضى (مفهوم) الحياة الذي شرحناه من قبل، تنشأ الآن النقاط التالية التي تشرح نوع المظهر

الخالص المتضمن: إن الشكل إنما يمتد مكانياً، وهو محدود، مشخص، مختلف في أشكاله ولونه وحركته إلخ، وهو تكشف لمثل هذه الاختلافات. ولكن إذا كان الجهاز العضوي عليه أن يظهر نفسه على أنه حافل بالروح، إذن فإن من الواضح أنه لا يكون له وجود حقيقي في هذا التكشف، وهذا بسبب أن الأجزاء المختلفة وأحوالها الخاصة بالمظهر، والتي هي ماثلة على أنها مما يمكن إدراكه حسياً، يتجمع معًا في الوقت نفسه في كل ولهذا يظهر على أنه (فرد) والذي هو وحدة وله هذه الاختلافات الجزئية، حتى وهي مختلفة، مع هذا فإنها كلها في حالة تناغم.

(ب) غير أن هذه الوحدة يجب أن تظهر نفسها في المقام (الأول) على أنها هوية (غير مقصودة) ولهذا لا يجب أن تؤكد ذاتها كغرضية تجريدية. إن الأجزاء لا يجب إما أن تمثل أمام أعيننا وحسب كوسيلة لغاية خاصة وأن تكون في خدمتها، أو لا يجب أن تتخلى عن تميزها بعضها عن بعض في التكوين والشكل.

(ج) بل بالعكس، إن الأعضاء، في المقام (الثاني) تكتسب في أعيننا مظهراً لما هو عَرَضي، أي أن الطابع الخاص لعضو ليس مطروحاً في الآخر أيضًا. وليس لأي منهما هذا الشكل أو ذاك لأن الآخر يملكه، وعلى سبيل المثال الحالة في النسق المنتظم. ففي هذا النسق الأخير نجد أن المبدأ التجريدي للتحدد يحدد الشكل والحجم، إلخ للأجزاء. وعلى سبيل المثال في تركيب النوافذ تكون متساوية في الحجم أو على الأقل تصطف في نفس المستوى؛ وبالمثل، في فوج من الأفواج فإن المنتظمين فيه يكون لهم زي موحد متماثل. وهنا فإن الأجزاء الخاصة للحياكة والتفصيل واللون إلخ ليست عارضة الواحدة بالنسبة للأخرى، فإن الجزء الواحد له شكله الخاص بمقتضى الجزء الآخر. فلا اختلافات الأشكال ولا استقلالها الحق يكتسب استحقاقه هنا. ولكن الاختلاف يكون بالكلية في

الفرد العضوي والحي. ففي هذه الحالة فإن كل جزء مختلف، الأنف مختلف عن الجبهة، والفم مختلف عن الوجنات، والصدر مختلف عن العنق والأذرع مختلفة عن الأرجل، وهكذا دواليك والآن لما كان كل عضو في أعيننا ليس له شكل العضو الآخر، بل له شكله من عندياته والذي لا يتحدد على الإطلاق من خلال عضو آخر، والأعضاء يبدون كما لو كانوا مستقلين في أنفسهم، ومن ثم فهم مستقلون وعرضيون الواحد بالنسبة للآخر. ذلك أن ترابطهم الداخلي المادي لا شأن له بشكلهم على هذا النحو.

(د) ولكن (ثالثاً) بالنسبة لتأملنا فإن رابطة باطنية ما يجب مع هذا أن تصبح مرئية في هذه الاستقلالية الخاصة بالأعضاء، بالرغم من أن الوحدة يمكن ألا تظل تجريدية وخارجية، كما يحدث في مجرد الانتظام، ولكن يجب أن تستدعي وتحتفظ بالجزئيات الفردية بدلاً من أن تطمسها. وهذه الهويَّة ليست حسية وماثلة على نحو مباشر نُصب أعيننا، مثل اختلاف الأعضاء، وهي تظل لهذا ضرورية (باطنية) وسرية ومتوافقة. ولكن هذه الهوية إذا كانت باطنية (بشكل خالص) وليست مرئية خارجياً أيضًا، فيمكن فهمها من خلال التفكير وحده، وهي تتجاوز تماماً مدى الإدراك الحسي. ولكن في تلك الحالة فإنه ينقصها مرأى الجميل، ونحن عندما ننظر إلى الشئ الحي لن نتمكن من رؤية (الفكرة) على أنها تتبدى حقاً أمامنا. لهذا فإن الوحدة يجب أيضًا أن تبرز في الخارجية، في هذا، لأنها هي الشئ الحي الحافل بالنفس على نحو مثالي، وقد لا تظل فيزيائية ومكانية بشكل خالص. إن الوحدة تبدو في الفرد على أنها المثالية الكلية لأعضائها التي تشكل التماسك وتحمل الأساس، قوام الذات الحية. وهذه الوحدة الذاتية تبزغ في الوجود العضوي الحي على أنها شعور وإن النفس في الشعور وفي التعبير عنه تُجلى نفسها على أنها (نفس). ويحدث هذا لأنه

بالنسبة للنفس فإن مجرد تواجد الأعضاء معًا ليس له أي حقيقة، وبالنسبة للمثالية الذاتية للنفس فإن تَكَثُّر الأشكال مكانياً لا يوجد. ومن الحق أن النفس تفترض التنوع والتكوين المميز الخصوصي والتَمَفْصُل الخاص بالأجزاء الجسمانية؛ ولكن بينما النفس كشعور — وكذلك تعبيرها — تبرز في هذه الأمور، فإن وحدتها الباطنية الشمولية تبدو تماماً على أنها هي الإلغاء لمجرد الموجودات المستقلة والتي هي الآن لا تعود تمثل نفسها فيما عدا امتلاكها للنفس كشعور.

(هـ) ولكن في البداية فإن الشعور الْمُحَمَّل بالنفس لا يقدر على تأثير رابطة باطنية ضرورية لأعضاء جزئية مع بعضها ولا يقدر على رؤية الهوية الضرورية للتَمَفْصُل (الحقيقي) مع الوحدة (الذاتية) للشعور على هذا النحو.

وعلى أي حال فإذا كانت الهيئة، الهيئة كشئ مَحْض خالص، الذي عليه أن يحمل هذا التطابق الباطني وضروريته إلى حيز الظهور، إذن فبالنسبة لنا فإن الرابطة يمكن أن تكون تجاوزاً (قائماً على العادة)، وهي تنتج نمطاً معيناً وأمثلة متكررة لهذا النمط. وعلى أي حال فإن العادة هي نفسها ضرورة (ذاتية) خالصة مرة ثانية. وبهذا المعيار يمكننا — على سبيل المثال — أن نجد حيوانات قبيحة لأنها تُظْهِر عَضْوَنَة تنحرف عن ملاحظاتنا المعتادة أو تناقضها ولهذا السبب فإننا نعتبر الأجهزة العضوية الحيوانية شاذة إذا كانت أعضاؤها تترابط خارجاً عما كنا في الغالب قد رأيناه من قبل وما قد أصبح لهذا شيئاً مألوفاً: ومثال على هذا فإن سمكة ما ينتهي جسمها الكبير غير المتناسق بذيل قصير وتكون عيونها كلها على جانب واحد من الرأس وفي حالة النباتات فإننا قد اعتدنا طويلاً الانحرافات من كل الأنواع، رغم أن الصبار — على سبيل المثال — مع أشواكه وحتى النمو المستقيم لسيقانه على هيئة

زاوية بينها قد تبدو ملفتة للنظر.[1] وإن أي شئ منظوم وجرت معرفته على نطاق واسع في التاريخ الطبيعي سوف تكون له في هذا السياق أدق معرفة بالأجزاء المفردة، وكذلك أن يحمل في ذاكرته أعظم عدد من الأنماط والانسجامات الخاصة بها، حتى أنه يصعب على أي شئ غير مألوف يتأتى أمام ملاحظته.

(و) وإن الفحص الأعمق لهذا التطابق بين أجزاء جهاز عضوي يمكن—ثانية—أن يزود إنساناً ببصيرة ومهارة تمكناه لأن يقول في التو من عضو واحد ما هو الشكل (الكلي) الذي يجب أن ينتمي إليه. وفي هذا الصدد فإن كوفييه[2] وعلى سبيل المثال، كان مشهوراً لأنه برؤية عظمة واحدة—سواء كانت حفرية أم لا—يمكنه من أن يحدد الفصائل الحيوانية التي تنتمي إليها العظمة المفردة ويتحدد "الاستخلاص مما هو مؤكد[3]" هو قول صادق هنا بالمعنى الحرفي للكلمة؛ فمن فك أو عظمة فإن الفك الخاص بالعظمة يمكن استخلاص السِّنَّة والعكس بالعكس، من هيئة مَفصل الوْرك أو من شكل العمود الفقري ولكن في هذا الاستدلال فإن معرفة النمط لا يعود مسألة عادة وحسب؛ فتدخل من قبل—كأمر مُرْشد—التأملات والمقولات الفردية للتفكير. وإن كوفييه—على سبيل المثال—في تمثلاته يكون أمام عقله تخصص عيني وملكة حاسمة تتأكد في كل الأجزاء الخاصة والمختلفة، ومن ثمَّ يمكن تمييزها مرة أخرى. ومثل هذا الطابع الخاص—على سبيل المثال—هو خاصية متعلقة باللحم والذي يشكل حينئذ قانوناً لتنظيم جميع الجوانب. إن الحيوان اللاحم—على سبيل المثال—يتطلب أسناناً مختلفة وعظام الفك، إلخ؛

١. إنني بالنسبة لترجمة هذه الجملة أدين للأستاذ ج. هـ. بوريت الذي يعتقد أن هيجل يشير بالفعل إلى نبات الربيون وليس الصبار. والأستاذ هـ. ج. جالان أخبرني أن وصف السمكة يلائم سمكة مشبعة بنوع من الأفيون.

٢. جورج، بارون دي كوفييه، ١٧٦٩ - ١٨٣٢: "أبحاث في الحفريات" (باريس، ١٨١٢)، المجلد الأول، ص ٣٨ وما بعدها. وهيجل يقتبس هذا باستفاضة في كتابه "فلسفة الطبيعة".

٣. أصل هذه العبارة المعروفة يبدو أنها من عند بلوتارك.

وإذا انطلق للصيد فإنه يجب أن يحكم الإمساك بفريسته ولهذا يحتاج إلى مخالب ـــ والحوافر غير كافية. وهنا حينئذ توجد خاصية خاصة (واحدة) هي المرشدة للهيئة الضرورية وترابط متداخل في أعضاء الجهاز العضوي. وبالمثل فإن الخصائص الكلية هي بطبيعة الحال أيضًا داخل مجال أفكار الإنسان السهلة، وعلى سبيل المثال قوة الأسد أو النسر، وما شابه ذلك. والآن فإن هذه الطريقة في تناول العضونة يمكننا أن نسميها على نحو مؤكد الطريقة (الجميلة) والساذجة لأنه من ناحية (اعتبار الأمور) تعلمنا أن نتبين وحدة التشكل وأشكاله رغم أن هذه الوحدة ليست متكررة بشكل مضطرد بل هي متسقة مع الأعضاء التي تتمسك في الوقت نفسه باختلافها الكامل. ومع هذا ليس (الإدراك الحسي) هو السائد في هذا المنهج بل هو (تفكير) مرشد كلي. ومن وجهة النظر هذه فإننا لهذا لن نقول إننا نجد (الموضوع) جميلاً، بل إن ما نسميه الجمال قائم في نظرتنا (الذاتية) للموضوع. وبالتدقيق على نحو أعمق فإن هذه التأملات إنما تنطلق من جانب قاصر مفرد كمبدأ مرشد، أي بالضبط من طريقة التغذية الحيوانية، مما هو خصوصي، على سبيل المثال، من كونها لاحمة أو عشبية إلخ. ولكن بمثل هذه الخاصية فإنها ليست الارتباط بالكل، ليست الارتباط (بالمفهوم)، ليست الارتباط بالنفس نفسها هو ما يُعْرض أمام أنظارنا.

(ي) لهذا إذا كنا في داخل هذا المجال الطبيعي علينا أن نحمل الوحدة الكلية الباطنية للحياة إلى مدى نظرنا، فإن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا بالتفكير والفهم؛ ذلك أن النفس على هذا النحو في الطبيعة تجعل نفسها معروفة، وذلك لأن الوحدة الذاتية في مثاليتها لم تصبح بعد متضحة لنفسها. ولكننا لو أننا الآن نستوعب النفس، بمقتضى (مفهومها)، بالتفكير، فإننا يكون لدينا شيئان: الإدراك الحسي للهيئة، والمفهوم العقلي للنفس كنفس. ولكن في الإدراك الحسي للجمال لا يجب أن يكون

الوضع على هذا النحو؛ إن الموضوع لا يجب أن يطفو أمام أعيننا كفكرة، ولا أن نخلق، من خلال الاهتمام بالتفكير، اختلافا عن الإدراك الحسي ولا نخلق تعارضاً له. لهذا فإنه لا يتبقى لنا سوى أن الموضوع سوف يكون ماثلاً أمام (الحس) بصفة عامة وعلى أنه الحالة الأصيلة لإدراك الجمال في الطبيعة، فإننا بالتالي نحصل على إدراك (حسي) للأشكال الطبيعية. إن (الإحساس) هو هذه الكلمة العجيبة التي يجري استخدامها بمعنيين متعارضين: فمن جهة فإن الإحساس يعني عضو الاستيعاب المباشر، ولكن من جهة أخرى فإننا نعني به الفحوى، الفكرة، الكلي الضمني في الشيء. ومن ثم فإن الإحساس مرتبط من جهة بالجانب الخارجي المباشر للوجود، وهو مرتبط من جهة أخرى بماهيته الباطنية. ولكن لما كان الإحساس يحمل هذه التحددات الخالصة في وحدة لاتزال غير منفصلة، فإنه لا يحمل (المفهوم) كمفهوم إلى الوعي، بل يتوقف عند أن ينذر به. وعلى سبيل المثال إذا توحدت ثلاثة مجالات طبيعية: المعدنية والنباتية والحيوانية، إذن في هذه السلسلة من المراحل نرى أمراً يجري إنذارنا به هو تفصيل ضروري باطني بمقتضى (المفهوم) بدون التثبيت بمجرد فكرة غرضية خارجية. وحتى في تكثر المنتجات داخل هذه المجالات فإن الملاحظة الحسية تقدم طرحاً منظماً عقلياً، في التكوينات الجيولوجية المختلفة، وفي سلسلة الأجناس النباتية والحيوانية[1] وبالمثل فإن الجهاز العضوي الحيواني الفردي، هذه الحشرة التي تنقسم إلى رأس وصدر ومعدة وقرون استشعار ـــ تجري مواجهتها على أنها تجسُّدٌ عقلي ضمني، وفي الحواس الخمس، بالرغم من أنه لأول وهلة تبدو أنها مجرد تكثر عَرَضي، يوجد بالمثل

١. لقد عاش هيجل في زمن قبل أن تتأسس علميا نظرية التطور، وكانت قاعدته، وهو يبحث الطبيعة، بأن يلجأ إلى ما أخبره به العلماء. ولكن هذه الفقرة هي واحدة من الفقرات التي تظهر كيف تنبأ بأن شرحا عقليا للوقائع إنما يتطلب نظرية تتطورية. راجعوا كتاب ر. ج. كولنجوود: فكرة الطبيعة، أكسفورد، ١٩٤٥، ص ١٢٢ وما بعدها.

تطابق مع (المفهوم). ومن هذا النوع ملاحظة جوته وعرضه للعقلانية الباطنية للطبيعة وظواهرها. وهو ببصيرة نافذة شرع في العمل بطريقة بسيطة لبحث الموضوعات أو الأشياء على نحو ما هي مطروحة أمام الحواس، ولكنه في الوقت نفسه لديه تكريس كامل لبحث ترابطها بمقتضى (المفهوم). وإن التاريخ أيضًا يمكن فهمه على هذا النحو وتبيانه على أنه من خلال أحداث مفردة وفردية فإن معناه الجوهري وترابطه الضروري يستطيعان أن يشعًّا على نحو أسراري.

(٣) طرق النظر للحياة في الطبيعة

وبالتالي، حتى نلخص المسألة، فإن الطبيعة بصفة عامة، كما تكشف للإحساس (المفهوم) العيني و(الفكرة) هي التي يجب أن نسميها جميلة، وهذا بسبب أننا عندما نتطلع إلى الأشكال الطبيعية التي تتلاءم مع (المفهوم) فإن مثل هذا التطابق مع (المفهوم) يرهص به مقدما؛ وعندما نختبرها بأحاسيسنا فإن الضرورة الباطنية وتناغم التجسيد الكلي تتكشف لنا في الوقت نفسه. إن الإدراك الحسي للطبيعة باعتباره جميلاً لا يتجاوز هذا الإرهاص (بالمفهوم). لكن النتيجة هي أن هذا الاستيعاب للطبيعة، التي بالنسبة لها فإن الأجزاء، رغم أنها تبدو وكأنها برزت في استقلال حر الواحد من الآخر، ومع هذا فهي ترينا تناغمها في الهيئة، والتصوير، والحركة، إلخ، تظل النتيجة غير محددة وتجريدية بشكل خالص. والوحدة الباطنية تظل (مطوية)؛ وذلك بالنسبة للإدراك لا تبرز الوحدة في شكل مثالي عيني، والاعتبار بالادعاء في كلية نوع ما لتناغم حيوي ضروري.

(أ) وهكذا عند هذه النقطة فإنه لدينا أولا بالنسبة لجمال الطبيعة وحسب التناغم الحيوي الفطري داخل الموضوعية الملائمة المتصورة للمنتجات الطبيعية. وبهذا التناغم فإن المادة تكون متمثلة في هوية في التو، إن الشكل يستقر مباشرة في المادة حسب ماهيتها الحقة

وقوتها التكشيلية. وهذا يطرح التشخصن العام للجمال عند هذه المرحلة. وهكذا، على سبيل المثال، فإن التبلور الطبيعي يدهشنا بهيئته المنتظمة، إنه لا يجري طرحه بتأثير خارجي آلي، ولكن بدعوة باطنية وقوة حرة من تلقاء ذاته، بقوة حرة من جانب الشئ نفسه. وذلك حيث أن الفاعلية الخارجية عن موضوع أو شئ تستطيع بالطبع على هذا النحو أن تكون حرة، ولكن في البللور فإن الفاعلية التشكيلية ليست غريبة عن الشئ؛ إنها شكل فعال نشط ينتمي لهذا المعدن بمقتضى قوة طبيعته الخاصة. إنها القوة الحرة للمادة نفسها التي بفعاليتها الفطرية الكامنة تعطي لنفسها شكلها ولا تتطلب الطابع النوعي سلبياً من الخارج. وهكذا نجد أن المادة تظل حرة وتكون متوحدة مع ذاتها في شكلها المتحقق على أنه شكلها الخاص. وحتى بطريقة لاتزال أسمى وأكثر عينية فإن نشاطاً مماثلاً للتشكل الضمني يتضح في الجهاز العضوي الحي وإطارها الخارجي وشكل الأعضاء وفوق كل شئ في حركته والتعبير عن المشاعر. فهنا فإن الفعالية الباطنية هي التي تنزغ بشكل حيوي.

(ب) ومع هذا حتى في عدم تحددية الجمال الطبيعي كحيوية باطنية، فإننا نطرح تمايزات جوهرية:

(١) في ضوء فكرتنا عن الحياة وكذلك عن الإرهاص (بالمفهوم) الحق للحياة والأنماط الاعتيادية لمظهره المقابل، فإننا نطرح فروقاً بمقتضاها نسمي الحيوانات جميلة أو قبيحة؛ وعلى سبيل المثال، إن الكسلان وهو حيوان أدرد يقيم في أشجار الغابات الاستوائية بأمريكا الجنوبية والوسطى لا يسرنا بسبب سكونه وعدم فاعليته النعسانة، إنه يتخلف في الشئ بشكل مؤلم وكل طريقته في الحياة تظهر عدم اقتداره على الحركة السريعة وعدم قدرته على النشاط. ذلك أن النشاط والحركية هما ما يُظهران بدقة المثالية العليا للحياة. وبالمثل لا نستطيع أن نجد الحيوان البرمائي

والأنواع العديدة من الأسماك والتماسيح والضفادع الطينية والأنواع العديدة من الحشرات إلخ—لا نجدها كلها جميلة؛ ولكن الكائنات الهجين بصفة خاصة والتي تشكل التحول من شكل خاص إلى شكل آخر وتجعل هيئاتها خليطاً مهجناً يمكنها بالمثل أن تبهرنا، ولكنها تبدو غير جميلة كما نجد على سبيل المثال البلاتبوس وهو حيوان مائي ثديي يعرف باسم منقار البطة وهو هجين من طائر وحيوان رباعي الأرجل. ووجهة نظرنا هذه أيضًا قد تبدو لأول وهلة أنها مجرد ألفة، ذلك أن لدينا في عقولنا نمطاً وطيداً للجنس الحيواني. ولكن لايزال في الألفة ما ليس غير فعال وهو التفكير في أن بناء طائر—على سبيل المثال—ينتمي إليه بالضرورة وأنه بسبب ماهية فإنه لا يستطيع أن يتخذ أشكالاً ملائمة لأجناس أخرى بدون أن ينتج حيوانات هجينة. لهذا فإن هذه الأخلاط تبرهن على أنها شاذة ومتناقضة. وبالنسبة لمجال الجمال الطبيعي الحي لا ينتمي الإقتصاد الأحادي الجانب للتنظيم والذي يبدو قصوراً وبلا معنى ولا يشير إلا إلى احتياجات محدودة في العالم الخارجي، كما أن مثل هذه الأخلاط والتحولات والتي رغم هذا ليست هكذا أحادية الجانب في ذاتها، فإنها مع هذا لا تستطيع أن تتماسك إزاء الخصائص النوعية للأجناس المختلفة.

(٢) وبمعنى آخر إننا نتحدث أكثر عن جمال الطبيعة عندما لا يكون أمام عقولنا أي خلق حي عضوي، على سبيل المثال إذا ما نظرنا إلى منظر طبيعي. فهنا ليس لدينا تفصيص عضوي للأجزاء يتحدد (بالمفهوم) ويصبح حيوياً في وحدته المثالية، ولكن لدينا من جهة وحسب تنوع غني من الأشياء والرابطة الخارجية لتشكيلات مختلفة، عضوية وغير عضوية: محيط الشكل المنحرف للجبال، تعرجات الأنهار، مجموعات الأشجار، الأكواخ، المنازل، المدن، الأماكن، الطرق، السفن، السماء والبحر، الوديان، والجوانب المتصدعة؛

ومن جهة أخرى داخل هذا التنوع يبدو تناغم ــر و تناغم خارجي مؤثر مما يثير اهتمامنا.

(٣) وأخيراً فإن جمال الطبيعة يكتسب علاقة خاصة بنا لأنه يبتعث الأحوال الانفعالية ويسبب تناغمه معنا. وإن علاقة مثل هذه تحدث—على سبيل المثال—مع سكون الليل المقمر، مع سلام واد صغير منعزل حيث تتألق حيث النار تحترق، وجلالية البحر غير المحدود والمضطرب، والرحابة الهادئة للسماء المتلألئة بالنجوم. هنا نجد أن الدلالة لا تمت إلى الموضوعات أو الأشياء على هذا النحو، ولكن يجب بحثها في الحالة الانفعالية التي تبتعثها. وبالمثل إننا نعتبر الحيوانات جميلة إذا كشفت عن تعبير للنفس يشع بصفات إنسانية مثل الشجاعة والقوة والمكر والطبيعة الخيرة إلخ. إن هذا هو تعبير هو من جهة يمت بالطبع إلى الحيوانات كما نراها وتكشف عن جانب من حياتها، ومن جهة أخرى، إنها تمت إلى أفكارنا وانفعالاتنا الخاصة.

(ج) ولكن مهما يكن مدى حتى الحياة الحيوانية—كذروة[1] للجمال الطبيعي—في أنه يعبر عن الاستحواذ عن النفس، فمع هذا فإن كل حياة حيوانية مفيدة تماماً ومرتبطة تماماً بصفات خاصة. إن مجال وجودها ضيق واهتماماتها تهيمن عليها الاحتياجات الطبيعية للتغذية والجنس، إلخ. إن حياتها النفسية، باعتبار أن ما هو باطني وما يكتسب التعبير في هيئتها الخارجية، هو شئ فقير وتجريدي وبلا قيمة. زيادة على ذلك، إن هذا الباطني لا يبزغ في الظهور على أنه (باطني)؛ إن الشئ الحي في الطبيعة، حيث أن نفسه تظل باطنية بشكل خالص، أي أنه لا يعبر عن ذاته كشئ مثالي أن نفس الحيوان على نحو ما يمكننا القول هو على نحو ما سبق أن ذكرناه في التو ليست (ماثلة إزاء نفسها) شأن هذه الوحدة المثالية؛ فلو كانت هكذا إذن فإنها

١. إن هيجل ليس لديه أي حب للجبال على سبيل المثال (انظر: مذكراته عن رحلة إلى برنيس أو برلاند كما ورد عنه في كتاب صدر عام ١٩٣٦ في شتوتجارت.

سوف (تُجَلِّي) نفسها أيضًا للآخرين في هذا الوعي الذاتي. إن (الأنا) الواعي بذاته وحسب هو المثال البسيط كمثال في أعين ذاته، لا يعرف ذاته على أنه هذه الوحدة البسيطة ولهذا يعطي نفسه واقعاً هو مجرد واقع خارجي وحسي وجسماني، لكنه هو نفسه هو مثال من نوع مثالي. وهنا وحسب يكون للواقع شكل (للمفهوم) نفسه؛ إن (المفهوم) يمتلك ذاته ضد نفسه، إنه يمتلك (ذاته) لموضوعه وهو في هذا يواجه نفسه. غير أن الحياة الحيوانية ليست إلا (ضمنياً) هذه الوحدة حيث أن الواقع كتجسد له شكل مختلف عن الوحدة المثالية للنفس. غير أن (الأنا) الواعي ذاتياً هو نفسه (بوضوح) هو هذه الوحدة وإن مظاهره لها المثالية المماثلة كعنصره. إن (الأنا) على أنه هذه الوحدة العينية الواعية إنما يُجلي نفسه أيضًا للآخرين. غير أن الحيوان من خلال شكله لا يُمكن ملاحظتنا إلا لكي يحدس نفساً، حيث أنه هو نفسه لا يملك شيئاً أكثر من مظهر ضبابي لنفس على شكل تنفس وأريج ينتشران على الطلّ، وهذا المظهر يجعل الأعضاء تندمج في وحدة، وهو يكشف في الحالة الكلية للحياة الخاصة بالحيوان وحسب بداية طابع خاص هذا هو القصور الأولي في جمال الطبيعة، حتى لو جرى النظر إليه في تشكله البالغ أقصى ذروة، وهو قصور سوف يفضي بنا إلى ضرورة (المثال) على أنه جمال (الفن). ولكن قبل أن نتأتى إلى (المثال) هناك نقطتان هما النتيجتان الأوليتان لهذا القصور في كل الجمال الطبيعي:

لقد قلنا إن النفس تبدو في هيئة الحيوانات وحسب على نحو ضبابي على أنه ترابط أجزاء الجهاز العضوي، كنقطة توحيد لامتلاك النفس التي ينقصها أي امتلاء بما له جدارة جوهرية. لا يوجد إلا الامتلاك غير المحدد والتجريدي تماماً لنفس وهي تبزغ. وهذا الظهور التجريدي علينا الآن أن نتناوله على نحو منفصل وبإيجاز.

(ب) الجمال الخارجي للشكل التجريدي والوحدة التجريدية للمادة الحسية

في الطبيعة يوجد واقع خارجي هو من الناحية الخارجية محدد، لكن وجوده الباطني لا يتجاوز عدم التحددية والتجريد بدلاً من أن يكتسب باطنية عينية كوحدة النفس. وبالتالي فإن هذه الباطنية سواء أنها ليست باطنية واضحة في شكل مثالي كما أنها ليست كمحتوى مثالي، تكتسب وجوداً ملائماً معها؛ بل بالعكس، إنها تبدو في الأشياء الحقيقية الخارجية كوحدة تحددها على نحو خارجي. وإن الوحدة العينية لما هو باطني إنما هو قائم في هذا، هو من جهة أن تملك النفس سيكون في ومن أجل نفسها حافلاً بالمحتوى، ومن جهة أخرى فإن الواقع الخارجي سيكون مشبعاً بباطنيته هذه، ومن ثم يجعل الهيئة الخارجية الحقيقية تجلياً واضحاً لما هو باطني ولكن مثل هذه الوحدة العينية لم يكتسبها الجمال عند هذه المرحلة، بل تكون هناك الوحدة على أنها (المثال) الذي لايزال مطروحاً أمامها. لهذا فإن الوحدة العينية لا تستطيع الآن بعد أن تنفذ في شكل خارجي، بل تستطيع وحسب (أن يجرى لها تحليل)، أي أن الجوانب المختلفة للوحدة يمكن وحسب أن تُعَد على أنها منفصلة ومفصولة. وهكذا في البداية فإن الشكل التكويني والواقع الخارجي الماثلين للإحساس ينفصلان باعتبار أن الواحد مختلف عن الآخر، ويكون لدينا جانبان (اثنان) مختلفان ننظر فيهما هنا. ولكن (أ) في هذا الانفصال و(ب) في تجريده، فإن الوحدة الباطنية هي في ذاتها من أجل الواقع الخارجي هي وحدة خارجية، ولهذا فهي لا تبدو فيما هو خارجي على أنها الشكل المحايث البسيط (للمفهوم) الباطني الكلي، بل تبدو على أنها المثالية والتحددية المهيمنتان من الخارج.

هذه هي المسائل التي يكون توضيحها الأكثر تفصيلاً هو الشغل الشاغل لنا الآن.

(١) جمال الشكل التجريدي

هذه هي المسألة الأولى التي علينا أن نلمسها.

إن شكل الجمال الطبيعي—باعتباره شكلاً تجريدياً، هو من جهة محدد ولهذا فهو مقيد؛ ومن جهة أخرى إنه يحتوي وحدة وعلاقة تجريدية مع ذاته ولكن إذا ما أمعنا النظر أكثر، فإنه ينظم التكشف الخارجي مع تحدديته ووحدته واللتين مع هذا لا تصبحان باطنية محايثة وهيئة حاملة بالنفس، ولكن هذه التحددية تظل تحددية خارجية ووحدة مفروضة على ما هو خارجي—وهذا النوع من الشكل يسمى الانتظام والتماثل، ثم التطابق مع القانون وأخيراً التناغم.

(أ) الانتظام والتماثل

(١) إن الانتظام على هذا النحو[1] هو في التماثل العام في شئ خارجي، وبالأكثر دقة فإنه التكرار المماثل للهيئة الخاصة الواحدة ونفسها التي تقدر على الوحدة فإن هذه الوحدة المُحددة لشكل الأشياء. وبمقتضى التجريد البدئي للوحدة فإن هذه الوحدة هي أقطاب

١. تفرقة هيجل بين الانتظام والتطابق مع القانون لأول وهلة لا تبدو واضحة، وهي تقوم على مفاهيم القاعدة والقانون التي جرى عرضها في موضع آخر في أعماله. إن القاعدة كتطابق هي بوضوح متميزة عن القانون في كتابه "علم المنطق". إن القاعدة برمتها هي الاتساق غير المتنافر، لكن القانون يتضمن مركبا للاختلافات. "إن ماهية القانون قائمة في وحدة لا تنفصم، ترابط باطني ضروري، للتحددات المتميزة... وبمقتضى قانون حركة الكواكب فإن مربعات فترات الدوران تختلف باعتبارها مكعبات المسافات، ومن ثم فإن القانون يجب استيعابه باعتباره وحدة ضرورية باطنية للتحددات المتمايزة" (نقلاً عن موسوعة العلوم الفلسفية لهيجل وكذلك الفصول عن النزعة الآلية في كتاب (علم المنطق) و(فلسفة الطبيعة). وبالنسبة للكيف والكم، والمقياس باعتباره هو المركب منهما انظر الموسوعة. ولما كان هيجل يواصل الاقتباس من كتاب هوجارث "تحليل الجمال" (١٧٣٣)، فإن من المهم أن نلاحظ أن الفصل الثالث من ذلك العمل عنوانه (عن الاتساق والانتظام والتناسق) وبالنسبة لهذا =الفصل بتمامه فإن من المهم أن نقارن كتاب كانت "نقد ملكة الحكم" الفقرة ٢٢ حيث نجد فيه المفاهيم التي نتناولها هنا في (أ)، (ب)، (جـ) فكلها تتضح فيه.

متباعدة عن الكلية العقلانية (للمفهوم) العيني، والنتيجة هي إن جمالها هو جمال (الفهم) التجريدي؛ وذلك لأن (الفهم) يمتلك لمبدئه تماثلاً وهوية تجريديين؛ وهو ليس متحدداً في ذاته. وهكذا، على سبيل المثال، فإنه من بين الخطوط فإن الخط المستقيم هو الأكثر انتظاماً، لأن له اتجاهاً (واحداً) وحسب، وهو نفسه على نحو تجريدي مستمر. وبالمثل، فإن المكعب هو شكل منتظم كامل. ومن كل الجوانب فله أسطح بنفس الحجم، وخطوط وزوايا متساوية، وهذا الشكل فإن زواياه القائمة لا يمكن أن تتغير في الحجم ولا في الخطوط والزوايا المتماثلة، وهي كزوايا قائمة لا يمكن أن تتغير في الحجم على نحو ما يمكن أن تتغير الزوايا المنفرجة والزوايا الحادة.

(٢) والتماثل يرتبط بالانتظام، أي أن الشكل لا يستطيع أن يستقر في ذلك التجريد المتطرف لتماثل الشخصية. ومع التماثل يرتبط عدم التشابه، والاختلاف ينفذ ويعترض الهوية الجوفاء. وهذا ما يقحم الاختلاف. إن التماثل قائم في هذا: إن شكلاً، تجريدياً بنفس القدرة لا يكرر نفسه بكل بساطة بل إنه يدخل في علاقة مع شكل آخر للنوع نفسه والذي إذا نظرنا إليه في ذاته هو بالمثل محدد وعلى نفس القدر ذاته، ولكن إذا ما قورن مع الشكل الأول فإنه مختلف. ونتيجة هذا الترابط، لابد أن يبزغ إلى حيز الوجود تماثل جديد ووحدة لاتزال تبدو محددة ولديها تنوع باطني أعظم. إن لدينا منظر تنظيم تناسقي وعلى سبيل المثال إذا كان على جانب يوجد منزل له ثلاث نوافذ متماثلة في الحجم ومتناسبة في الأبعاد مثل المجموعة الأولى. لهذا فإن مجرد الاتساق وتكرار الطابع المحدد نفسه لا يشكل التماثل. إن التماثل يقتضي أيضًا الاختلاف في الحجم والوضع والهيئة واللون والأصوات وخصائص أخرى، ولكن حينئذ يجب أن تتجمع معًا بطريقة موحدة. إن التماثل ليس مزوداً إلا بارتباط متناسق للخصائص والتي لا تتشابه معًا.

والآن إن كلا الشكلين، الانتظام والتماثل، كوحدة وتنظيم على نحو خارجي محض إنما يندرجان أساساً في مقولة (الحجم). وبالنسبة للخاصية التي تنطرح خارجياً وليست محايثة تماماً هي خاصية كمية، بينما الكيف يجعل شيئاً خاصاً ما يكون عليه، حتى أنه مع تغاير طابعه الكيفي يصبح شيئاً مختلفاً تماماً. غير أن الحجم وتغايره كمجرد حجم هو خاصية غير مكترثة لكيف ما لم تؤكد ذاتها على أنها معيار. ويمكننا أن نقول إن المعيار هو معيار كمي طالما أنه يحدد ذاته مرة أخرى على نحو كيفي، حتى أن الكيف الخاص مرتبط بتحدد كمي. إن الانتظام والتماثل هما مقيدان أساساً بمحددات الحجم وتناسقهما وتنظيمهما في الأشياء غير المتماثلة.

فإذا ما تساءلنا أكثر من أين اكتسب هذا التنظيم للأحجام وضعه الحق، فإننا نجد الهيئات، في العالم العضوي وكذلك في العالم غير العضوي، والتي هي منتظمة ومتماثلة في الحجم والشكل. وإن جهازنا العضوي—على سبيل المثال—هو في جانب منه على الأقل—منتظم ومتناسق. إن لدينا عينين وذراعين ورجلين وهما متساويتان في العظم الحَرْقفي[1] وعظام الكتف إلخ. ومن جهة أخرى نحن نعرف أن الأجزاء الأخرى غير منتظمة، مثل القلب والرئتين والكبد والأحشاء إلخ. والسؤال هنا: ما هو أساس هذا الاختلاف؟ وإن الموضع الذي فيه انتظام الحجم والهيئة والوضع إلخ حيث تتبدى هذه الأشياء هو—في الجهاز العضوي—جانبه الخارجي على هذا النحو. وإن الطابع المنتظم والتماثلي يبدو—بمقتضى طبيعته—حيث الشكل—المتكيف عن طابعه المحدد—هو ما هو خارجي بالنسبة لذاته ولا يبين عن أي حيوية ذاتية. والواقع الذي يبقى في هذه الخارجية مرتبط بالوحدة الخارجية التجريدية السابق ذكرها. ومن جهة أخرى،

١. Hipbone هو العظم الحرقفي أو عظم الحوض أو الحرقفة (المترجم).

في الحياة الحافلة بالنفس فإن ما هو أرقى لايزال في العالم الحر للروح، مجرد انتظام مطروح أمام الوحدة الذاتية الحية. والآن بطبيعة الحال فإن الطبيعة بصفة عامة—على عكس الروح—هي الوجود الخارجي عن ذاتها، ومع هذا فإن الانتظام يسود وحسب حيث أن الخارجية على هذا النحو تظل هي الشئ السائد.

(٣) وبتفصيل أكبر إذا تتبعنا بإيجاز المراحل الرئيسية فإن المعادن (البلورات على سبيل المثال) كمنتجات غير عضوية لديها انتظام وتماثل كشكل أساسي لها. وإن هيئتها—على نحو ما سبق لنا القول—هي كامنة فيها، وليست محددة بتأثير خارجي محض، إن الشكل الذي تكتسبه بمقتضى طبيعتها يُطور في نشاط خفي بناءها الداخلي والخارجي. غير أن هذا النشاط ليس بعد هو النشاط الكلي (للمفهوم) المثالي العيني الذي يطرح كيان الأجزاء المستقلة كشئ سلبي ولهذا يثبت فيها النفس كما في الحياة الحيوانية؛ إن الأمر بالعكس. فإن وحدة وتحددية شكل (المعادن) قائم في الأحادية التجريدية (للفهم)، ولهذا، هو قائم كوحدة فيما هو خارجي على نحو ذاتي ولا يحصل إلا على مجرد الانتظام والتماثل، يحصل على الأشكال التي فيها تكون التجريدات وحدها هي الفعالية كمحددات.

(٤) وعلى أي حال فإن النبات يعلو على البللور. فهو قد تطور من قبل إلى بداية تمفصل وهو استهلك مادة في سيرورته الفعالة المستمرة للتغذية. ولكن حتى النبات ليست لديه حقاً حياة مشبعة بالنفس، رغم أنه من الناحية العضوية متمفصل، وإن فعاليته هي دائماً متجهة دائماً إلى الخارج. إنه متجذر بشدة بدون إمكانية حركة مستقلة وتغير المكان، إنه ينمو باضطراد، وإن تمثله الذي لا يتحطم وتغذيته ليس البقاء السلمي لجهاز عضوي كامل في ذاته، بل هو إنتاج جديد مستمر لبقائه في الخارج. وإن الحيوان ينمو أيضاً، لكنه يتوقف عند نقطة معينة من الحجم، وهو يعيد إنتاج نفسه على نحو

البقاء الذاتي للفرد الواحد وما هو نفسه. لكن البناء ينمو بدون انقطاع؛ ولكن وحسب عندما يذوي يتوقف تزايد فروعه وأوراقه إلخ. وإن ما يجري إنتاجه في هذا النمو هو دائماً مثال جديد للجهاز العضوي الكلي نفسه. إن كل فرع هو نبات جديد وليس على الإطلاق— على نحو ما في الجهاز العضوي الحيواني—مجرد عضو مفرد. وبهذا التكثر المستمر لذاته إلى نباتات مفردة عديدة فإن النبات تنقصه الذاتية الحافلة بالروح ووحدته المثالية الخاصة بالشعور. وبصفة عامة مهما تكن سيرورته الغذائية باطنية، ومهما تكن حيوية تمثله للتغذية، ومهم يكن فعالاً تمثله للغذاء، ومهما يكن بعيداً التحدد الذاتي من خلال (مفهومه) الذي يصبح حراً ويكون فعالاً في المادة فإنه لايزال في وجوده الكلي وسيرورة الحياة يظل باستمرار في الخارجية بدون استقلال ووحدة ذاتيتين، وإن حفاظه الذاتي هو خارجياً على نحو متواصل. وهذا الطابع للدفع المستمر لنفسه على ذاته خارجياً يجعل الانتظام والتناسق، كوحدة في الخارجية الذاتية في مَلْمَح رئيسي في بناء النباتات. ومن الحق أن الانتظام هنا لا يسود بشدة كما هو الحال في عالم المعادن ولا يتكون على نحو خطوط وزوايا مجردة، لكنه لايزال قائماً غالباً. إن الساق عادة ما ينمو للأعلى، وإن النتوءات للنباتات الأرقى تكون مستديرة والأوراق تقترب من أن تكون أشكالاً متبلورة، والزهور في عدد من التويجيات للزهرة والوضع والشكل يحمل بمقتضى نمطها الأساسي نمط الطابع المنتظم والمتناسق.

(٥) وأخيراً، في الجهاز العضوي الحي الحيواني يندرج الاختلاف الجوهري للنمط المزدوج لتشكيل الأعضاء. وذلك لأنه في الجسم الحيواني، وخاصة في المراتب العليا، فإن الجهاز العضوي هو من جهة جهاز عضوي مترابط ذاتياً وأكثر باطنية ومنغلق ذاتياً، كما هو الحال، يرتد إلى ذاته مثل المجال؛ ومن

جهة أخرى، إنه جهاز عضوي خارجي، كسيرورة خارجية وسيرورة ضد الخارجية. وإن الأحشاء الأخرى هي الأحشاء الباطنية ـــ الكبد، القلب، الرئتان، إلخ. وإن الحياة على هذا النحو مرتبطة بها. إنها لا تتحدد بمجرد أنماط الانتظام غير أنه في الأعضاء التي هي في علاقة مستمرة مع العالم الخارجي يسود في الجهاز العضوي الحيواني أيضًا تنظيم نسقي امتثالي. وينتمي لهذه المقولة تنظيم تناسقي. ولهذه المقولة تنتمي الأعضاء والأجهزة التي هي فعالة خارجياً، سواء نظرياً وعملياً. وإن السيرورة النظرية الخالصة إنما تنظمها أدوات حواس الرؤية والسمع، إن ما نراه أو ما نسمعه نتركه على حاله. ومن جهة أخرى، فإن أجهزة الشم والذوق هي من قبل بدايات العلاقة العملية. ذلك أننا لا نستطيع أن نشم وحسب ما هو في سيرورة الضياع، ونحن لا نتذوق إلا ما يُدمر. والآن بطبيعة الحال نحن ليس لنا إلا أنف واحد إلا أن له منخارين وهي مصاغة بشكل منتظم في كلا منخاريها. والأمر نفسه يصدق على الشفاه والأسنان، إلخ. ولكن ما هو منتظم في الوضع والتشكيل إلخ: العينان والأذنان وكذلك الساقان والذراعان، أي الأعضاء التي تتحكم في تغيير الوضع، وكذلك التغاير المتحكم فيه والعملي للأشياء الخارجية.

وهكذا حتى في مجال العضوي فإن الانتظام له إمكانية التحكم بما يتفق مع (المفهوم)، بل وحسب في الأعضاء التي تقدم أدوات للعلاقة المباشرة بالعالم الخارجي والتي هي فعالة في الارتباط بالعلاقة الخاصة للجهاز العضوي مع ذاتها على أساس أن ذاتية الحياة تعود إلى ذاتها وهذه إذن هي الخصائص الرئيسية للأشكال المنتظمة والمتناسقة وهيمنتها في تشكيل الظواهر الطبيعية.

(ب) التطابق مع القانون

والآن، على هذا، بتفصيل أكثر من الشكل التجريدي بالأحرى للانتظام علينا أن نميز بين التطابق مع القانون، حيث أنه تأتي في مرحلة أعلى ويشكل التحول إلى رؤية الحياة، الحرية الطبيعية والروحية معًا. ومع هذا، فإن التطابق في حد ذاته مع القانون هو من المؤكد ليس هو الوحدة الكلية الذاتية والحرية ذاتها، رغم أن التطابق هو من قبل كلية الاختلافات الجوهرية والذي بكل بساطة لا يطرح الاختلافات كاختلافات وأضداد، ولكن في كليتها تظهر وحدة وارتباطا. وإن وحدة من هذا النوع، مع هيمنتها وتطابقها مع القانون، رغم أنها لاتزال تؤكد نفسها في مجال الكم لا يمكن أن تشير إلى الوراء إلى الإختلافات العرضية والمحسوبة بشكل خالص بالنسبة للحجم وحسب؛ إن هذه الوحدة تسمح من ذي قبل بإدخال علاقة (كيفية) بين الجوانب المختلفة وهكذا فإن الوحدة في علاقتها بما هو ظاهر لا يوجد التكرار التجريدي للخاصية الواحدة وعينها وكذلك لا يوجد نسق متداخل التغيير بالنسبة بما هو شبيه وبما ليس هو شبيه، لكن ترابط الجوانب المختلفة جوهرياً. والآن إذا رأينا هذه الاختلافات المرتبطة في تكاملها، فإننا نكون مرتاحين. وفي هذا الارتياح يكمن العنصر العقلاني، أي حقيقة أن الحس لا يجري تمجيده إلا من خلال الكلية، وفي الحقيقة من خلال كلية الاختلافات المطلوبة من ناحية ماهية الشئ. ومع هذا مرة أخرى فإن الارتباط يظل كرابطة سرية هي بالنسبة للمشاهد شئ من جهة معتاد عليها، ومن جهة أخرى هو طرح بشئ أكثر عمقاً.

وإن أمثلة قليلة سوف توضح بسهولة بتفصيل أكبر التحول من الامتثال إلى الانطباق مع القانون: على

سبيل المثال الخطوط المتوازية من الطول نفسه تكون منتظمة على نحو تجريدي[1] والدائرة بالمثل ليس لها انتظام الخط المستقيم، ومع هذا تظل داخلة ضمن مقولة التساوي التجريدي، حيث أن كل أنصاف الأقطار لها نفس الطول. وهكذا فإن الدائرة لاتزال مجرد خط منحن لا يثير الاهتمام ومن جهة أخرى فإن القطع الناقص والقطع المكافئ لديهما انتظام أقل ولا يمكن فهمهما إلا بمقتضى قانونهما. وهكذا فإن (أنصاف الأقطار الزاوية) للقطع الناقص غير متساوية، لكنها تتوافق مع القانون وبالمثل فإن المحاور الكبرى والصغرى مختلفة من الناحية الجوهرية والبؤرة لا تقع في المركز كما يحدث في دائرة. وهكذا تبدو هنا اختلافات كيفية مؤسسة في قانون هذا الخط، وإن ترابطها الداخلي يشكل القانون ولكننا لو قسمنا القطع الناقص عبر محورية الأكبر والأصغر، يكون لدينا أربعة أجزاء متساوية؛ وهكذا هنا أيضًا، بصفة عامة، تسود المساواة. وعن الحرية الأسمى تطابق باطني للقانون نجدها ممثلة في الشكل الاهليليجي أو البيضاوي. إنه يتطابق مع القانون، ولكن ليس ممكنا اكتشاف القانون وإحصاؤه رياضياً. إنه ليس قطعاً؛ فالمنحنى العلوي يختلف عن المنحنى السفلي. ومع هذا فإن الخط الطبيعي الأكثر حرية إذا ما نحن شطرناه على محوره الرئيسي، لايزال يطرح نصفين متساويين[2].

١. إن الخطوط المتوازية ذات الطول المتساوي متسقة في الطول وفي المسافة بينهما، ومن ثم فهي منتظمة بشكل بسيط. غير أن الخطوط المرسومة في القطع المكافئ في الشكل الهندسي تتوازى مع محاورها التي ليست من نفس الطول، وهذه الحقيقة مخالفة لقانون القطع المكافئ حتى إن مثل هذه المتوازيات يتحدد طولها بقانون ومن ثم فهي ليست ببساطة منتظمة. ويبدو أن هيجل كان في باله هندسة المخروطات.

٢. من الممكن أن يكون لدينا شكلان إهيليلجيان (على سبيل المثال الشكل الاهيليجي للمنازل الريفية الصغيرة) التي تكون =متناسبة بالنسبة للمحور الأكبر وكذلك شكل الإهليج وهو قطع ناقص. ولكن من الواضح أن هيجل يتناول الشكل الاهيليلجي على أنه شكل يشبه البيضة. وأنا أدين بهذه الملاحظة للأستاذ إ. ت. كولسون والأستاذ و. ن. إفريت.

وإن الإبطال النهائي للانتظام الخالص في حالة التطابق مع القانون يحدث في الخطوط الشبيهة بالأشكال الاهليليجية، والتي مع هذا عندما تنقسم عند محورها الأكبر تقدم جزءين غير متساويين، حيث أن جانباً منها يتكرر بالنسبة للآخر، ولكنه يتماوج بالأحرى. ومثال على هذا النوع ما يسمى بالخط (المتموج) الذي أسماه هوجارث[1] خط الجمال. هكذا ـــ على سبيل المثال ـــ الخطوط الخاصة بلسان البحر الداخل في البر التي تكون مختلفة من جانب عن الجانب الآخر. وهنا يكون هناك تطابق مع القانون بدون مجرد الانتظام. وإن هذا النوع من التطابق مع القانون يحدد أشكال الأجهزة العضوية الحية الأرقى بعدة أضرب كبرى من الطرق.

والآن إن التطابق مع القانون هو الصفة الجوهرية التي تطرح الاختلافات ووحدتها، ولكن من جهة أخرى إنها (فقط) تهيمن على نحو تجريدي ولا تدع للفردية أن تتأتى بأي حال من الأحوال إلى الحركة الحرة؛ ومن جهة أخرى فإنه تنقصها الحرية الأسمى للذاتية ولهذا لا تستطيع أن تحمل إلى المظهر الحيوية والمثالية آنذاك.

(ج) التناغم

لهذا فإن التناغم عند هذه المرحلة يأتي أسمى من مجرد التطابق مع القانون، أي أن التناغم هو علاقة الاختلافات الكيفية، وفي الحقيقة علاقة كلية مثل هذه الاختلافات، وهي كلية متجذرة في ماهية الشئ نفسه. وهذه العلاقة تتقدم إلى ما يجاوز التطابق مع القانون، والتي لديها في ذاتها مظهر الانتظام، وترتفع فوق المساواة والتكرار. ولكن في الوقت نفسه فإن الاختلافات الكيفية تؤكد ذاتها ليس وحسب كاختلافات وتعارضها وتناقضها، ولكن كوحدة منسجمة تطرح كل عواملها الملائمة ومع هذا تحتويها كوحدة كلية

١. "إن الخط المتموج.. هو أكثر إنتاجاً للجمال عن أي خط آخر مثل الخطوط المستقيمة أو الدائرية، إلخ"..

ضمنياً. وهذا الانسجام هو التناغم إنه من جهة قائم في تجميع العناصر الجوهرية، ومن جهة أخرى قائم في تحلل تعارضها المحض، حتى أنه بهذه الطريقة فإن ترابطها وارتباطها الباطني يتجليات على أنهما وحدتهما. وبهذا المعنى أننا نتحدث عن تناغم الهيئة والألوان والنغمات إلخ، وهكذا على سبيل المثال فإن الأزرق والأصفر والأحمر هي اختلافات ضرورية للون الذي ينتمي إلى ماهية اللون ذاته. وفيها لا نجد مجرد عدم التشابه وقد تجمع معا بانتظام في وحدة خارجية، كما في الامتثال بل أيضًا الأضداد المباشرة. مثل الأصفر والأزرق، ومحاويرهما وهويتهما العينية. والآن فإن جمال تناغمهما قائم في تجنب اختلافهما وتعارضهما الحادين وهذا على هذا النحو أمر يجب محوه حتى أنهما في اختلافهما فإن انسجامهما يتبدى. فهما يمتان لبعضهما نظرا لأن اللون ليس أحادي الجانب، بل هو كلية جوهرية. وإن مطلب مثل هذه الكلية يمكن أن يمتد بعيدا كما يقول جوته حتى أنه لو لم يكن أمام العين سوى لون (واحد) كموضوع له، فإنها مع ذلك من الناحية الذاتية تبصر الألوان الأخرى على نحو متساو وبين النغمات، على سبيل المثال ذات النبرة والمتوسطة والسائدة هي اختلافات جوهرية على هذا النحو وهي في اختلافها تتناغم باتحاد في كل واحد وبالمثل كذلك بالنسبة لتناغم الشخص: وضعه، راحته، حركته إلخ. هنا لا يوجد أي اختلاف يمكن أن يبرز أحادي الجانب من ذاته، أو بالتالي فإن التناغم يضطرب.

ولكن حتى التناغم على هذا النحو ليس ذاتية مثالية حرة بعد وليس نفسا. وفي النفس فإن الوحدة ليست هي مجرد ترابط واتفاق بل هي طرح الاختلافات بشكل سلبي، بينما وحدتها المثالية وحدها التي تتأسس وبالنسبة لمثل هذه المثالية لا يمكن تحصيل التناغم. وعلى سبيل المثال، إن كان لحن رغم أن له تناغما

باعتباره أساسه فإن له ذاتية أعلى وأكثر حرية في ذاتها وتعبر عن هذا. إن مجرد التناغم هو بصفة عامة إما حيوية ذاتية على هذا النحو أو روحانية، رغم أنه المرحلة الأعلى للشكل التجريدي وهو يقترب من ذي قبل للذاتية الحرة.

وهذه الأنواع للشكل التجريدي تزودنا بالتحدد الأول للوحدة التجريدية.

(أ) الجمال باعتباره وحدة تجريدية للمادة الحسية

إن الجانب الثاني للوحدة التجريدية لا يخص الآن الشكل، بل المادي، المدرك حسياً على هذا النحو. وهنا تندرج الوحدة كانسجام، غير متنافرة بالمرة في ذاتها للمادة الحسية المحددة. وهذه هي الوحدة المفردة التي تعتبرها المادة موضع الشك إذا ما جرى النظر وحسب على أنها مادة مدركة حسية. وفي هذا الصدد فإن (النقاء) التجريدي للمادة والهيئة واللون والنغم إلخ هي الشئ الجوهري في هذه المرحلة. إن الخطوط المستقيمة بشكل مطلق التي تنطلق بدون اختلاف والتي لا تتأرجح هنا أو هناك بالنسبة للأسطح المصقولة وما شابهها، تشبعنا وترضينا بتحدديتها الصارمة وتناسقيتها المضطردة. إن صفاء السماء وجلاء الهواء والبحيرة المصقولة مثل المرآة، والبحار الهادئة، تبهجنا من هذه الوجهة للنظر. ويصدق الأمر نفسه بالنسبة لنقاء النغمات الموسيقية. إن الرنين الصافي للصوت، باعتباره نغمة خالصة وحسب، يبهجنا ويؤثر فينا على نحو لا متناه، بينما الصوت غير الصافي يجعل الأورج الخاص بالإنتاج يعيد ترديد الرنين على نحو حسن ولا يقدر على الصوت في علاقته بذاته، وإن نغمة غير خالصة تنحرف عن الطابع المحدد للنغمة. وبالطريقة نفسها فإن الحديث هو أيضًا له نغماته الصافية مثل الحروف المتحركة أ، أو، إ، وكذلك النغمات الخليط. واللكنات الشعبية بصفة خاصة لها أصوات غير نقية،

وهي وسائط في العملية الصوتية. وهناك نقطة أخرى عن نقاء النغمات هو أن الحروف المتحركة يجب أن تقترن بالحروف الساكنة على نحو لا يشوش نقاء الأصوات المتحركة واللغات الشمالية كثيرا ما تضعف الأصوات المتحركة من جراء الأصوات الساكنة، على حين أن اللغة الإيطالية تحتفظ بنقاء الأصوات المتحركة ولهذا السبب فهي صالحة للتغني.

وهناك تأثير مماثل ينجم من الألوان الصافية البسيطة بطبيعتها غير المركبة وعلى سبيل المثال الأحمر الخالص أو الأزرق الخالص والذي هو نادر لأن الأحمر عادة ما يتحول إلى اللون القرنفلي أو اللون البرتقالي وعادة ما يتحول الأزرق إلى اللون الأخضر. واللون القرنفلي أيضًا يمكن في الحقيقة أن يكون صافياً (وليس في ذاته) ولكن على نحو خارجي، أي (بمعنى ليس) ملطخاً، لأنه ليس في ذاته بسيطاً وليس لوناً من الاختلافات اللونية التي تحددها ماهية اللون. إن هذه الألوان الأساسية هي التي يميزها الإحساس بسهولة في نقائها، رغم أنها إذا تجاورت تكون أصعب علينا أن نجعلها متناغمة، لأن تباينها يقتضي مزيداً من النورانية. إن الألوان المخففة الخليط بتنوع تلقى قبولاً أقل، حتى لو كانت تتناغم على نحو أسهل، حيث أن طاقة التعارض مفقودة منها. والأخضر هو في الحقيقة هو لون مختلط من الأزرق والأصفر، ولكنه لون محايد بسيط من التعارض بينهما، وهو في وحدته الأصيلة على أنه المحور للتعارض هو بالضبط باعث على مزيد من السرور وهو أقل إجهاداً عن الأزرق والأصفر في اختلافهما المحدد.

وهناك النقاط الأكثر أهمية فيما يتعلق بالوحدة التجريدية للشكل وبساطة ونقاء المادة المدركة حسياً. غير أن كليهما، بمقتضى تجريدهما، هما بدون حياة وهما غير قادرين على أي وحدة حقاً وحقيقية، وذلك لأنه بالنسبة لمثل هذه الوحدة فإننا نتطلب الذاتية

المثالية التي يفتقدها دائماً الجمال الطبيعي، حتى في أكمل ظهوره. والآن فإن العجز الجوهري يفضي بنا إلى ضرورة (ما هو مثالي)، والذي ليس موجوداً في الطبيعة، وبالنسبة له فإن جمال الطبيعة يبدو على أنه شئ ثانوي.

(ب) عجز الجمال الطبيعي

إن موضوعنا الحق هو جمال الفن على أنه الحقيقة الوحيدة الملائمة (لمثال) الجمال. وحتى هذه النقطة فإن جمال الطبيعة قد اعتُبر على أنه الوجود الأولي للجمال، والآن—لهذا—فإن المسألة هي كيف يختلف عن جمال الفن.

إننا نستطيع أن نتحدث على نحو تجريدي ونقول إن (المثال) هو الجمال الكامل في ذاته، بينما الطبيعة هي الجمال الناقص. غير أن مثل هذه التوصيفات التجريدية هي بدون فائدة، لأن المشكلة هي أن نحدد بدقة ما يشكل هذا الكمال الخاص بالجمال الفني وعدم جمال مجرد الجمال الطبيعي. ولهذا يجب أن نطرح تساؤلنا على هذا النحو: لماذا تكون الطبيعة بالضرورة غير كاملة في جمالها، وما هو أصل عدم الكمال هذا؟ عندما تجرى الإجابة عن هذا فساعتها فقط فإن ضرورة (المثال) وماهيته تنكشفان لنا بتفصيل أكبر.

لما كنا قد طرحنا الأمر بالنسبة للحياة الحيوانية ورأينا كيف أن الجمال يمكن أن يتجلى هناك، فإن الشئ التالي أمامنا هو تثبيت أعيننا على نحو أكثر تحديداً على هذه الصفة الخاصة بالذاتية والفردية في الجهاز العضوي والحي.

لقد تحدثنا (في الفصل الأول، في الفقرة الأولى) عن الجميل على أنه (الفكرة) بالمعنى نفسه عندما نتحدث عن الخير والحقيقي على أنهما (الفكرة) بمعنى أن (الفكرة) هي المادة الجوهرية والكلية، المادة المطلقة (ليست مدركة إحساسياً بأي حال من الأحوال) هي

قوام أو أساس العالم. وعلى أي حال بشكل أكثر تخصيصاً على نحو ما سبق لنا أن رأينا (في بداية هذا الفصل) إن (الفكرة) ليست وحسب الجوهر و(الكلية)، بل بالضبط وحدة (المفهوم) مع (حقيقته)، (المفهوم) وقد أعيد بناؤه (كمفهوم) داخل تحققه الموضوعي. لقد كان أفلاطون — كما على نحو ما أشرنا في المقدمة — هو الذي أكد أن (الفكرة) وحدها على أنها الحقيقية والكلية، وفي الحقيقة على أنها الكل العيني الأصيل. ومع هذا فإن (الفكرة الأفلاطونية) هي نفسها ليست بعد العيني الأصيل؛ وذلك لأنه بالرغم من استيعابها في (مفهومها) وكليتها، لا تُعَدُّ على أنها الحقيقة، زيادة على ذلك، إذا تناولناها في كليتها، فإنها لم تتحق بعد، في حقيقتها، فإن الحقيقة تكون متبدية لذاتها. إنها لا تنال شيئاً أزيد من (الحقيقة) ضمنياً وحسب. ولكن لما كان (المفهوم) بدون موضوعية ليس (مفهوماً) أصيلاً، وكذلك أيضًا (الفكرة) على أنها (الفكرة) بأصالة بدون وخارج تجسدها الواقعي. لهذا فإن (الفكرة) يجب أن تضطرد إلى وقائعيتها، وهي لا تقتضي الوقائعية إلا وحسب من خلال الذاتية الوقائعية التي تتطابق ضمنياً مع (المفهوم) ومن خلال الوجود المثالي للذاتية من أجل ذاتها. وهكذا، على سبيل المثال، فإن الأجناس لا تكون واقعية إلا على أنها الفردي العيني الحر؛ إن (الحياة) لا توجد إلا كشيئ حي مفرد، (الخير) يتجسد من خلال الناس الأفراد، وإن (الحقيقة) كلها لا توجد إلا كوعي يعي، كروح يواجه ذاته باعتباره روحاً. وذلك على أن الفردية العينية حقيقية وفعلية؛ والكلية التجريدية والجزئية التجريدية ليستا كذلك. هذه المعرفة الذاتية، هي لهذا ما علينا أن نتمسك به على أنه الجوهري غير أن الذاتية تكمن في الوحدة السلبية حيث أن الاختلافات في قوامها الحق تماماً تنطرح هي ذاتها على أنها المثالي. وهكذا فإن وحدة (الفكرة) ووقائعيتها وهي الوحدة (السلبية) (للفكرة) على هذا النحو و(تحققها)، على أنها تطرح وتنسخ الاختلاف بين كلا هذين

الجانبين. وفي هذه الفعالية وحدها تكون الوحدة على نحو واعية بذاتها وبشكل أكيد، على أنها تعلق ذاتي مرتبط بالخارج، على أنها الوحدة اللامتناهية والذاتية. لهذا علينا أن نلتقط (فكرة) الجمال أيضًا في وجودها الفعلي على أنها الذاتية العينية الماهوية، وهكذا على أنها التفردية، نظراً لأنها هي (الفكرة) وحسب على أنها الفعلية ولها واقعها وحسب في التفردية العينية.

والآن هنا في التو يجب أن نميز بين شكلين من الفردية، الفردية الطبيعية المباشرة، والفردية الروحية. وفي كلا الشكلين فإن (الفكرة) تطرح وجودها، ومن ثم ففي كلا الشكلين فإن محتواهما الجوهري فاق (الفكرة)—وفي مجال دراستنا هي (فكرة) الجميل— هي نفسها. وفي هذا الصدد يجب أن نذكر أن جمال الطبيعة له المحتوى نفسه الذي هو (للمثال). ولكن— من جهة أخرى—فإن الطابع المزدوج المذكور من قبل للشكل الذي تكتسب فيه (الفكرة) واقعها، فإن الاختلاف بين الفردية الطبيعية والفردية الروحية يطرح اختلافا جوهرياً في المحتوى ذاته الذي يتبدى في الشكل الواحد أو في الشكل الآخر. والتساؤل هو: أي الشكلين هو المتفق حقاً مع (الفكرة)؛ وحسب في الشكل الملائم بأصالة لنفسه تُظهر (الفكرة) بالفعل الكلية الأصيلة التامة لمحتواها.

هذه هي النقطة الخاصة التي علينا أن ننظر فيها الآن لأنه في ظل هذا الاختلاف بين أشكال الفردية يقع الاختلاف بين جمال الطبيعة وجمال (المثال).

في المقام الأول، إلى المدى الذي تعبأ به الفردية (المباشرة) فإن الفردية تنتمي للطبيعة على هذا النحو وكذلك تنتمي للروح لأن (أ) الروح له وجوده الخارجي في (الجسم)، (ب) حتى في العلاقات (الروحية) هو أولاً لا يكتسب وجوداً إلا في الواقع المباشر. لهذا يمكننا أن ننظر في الفردية المباشرة هنا في مضامير ثلاثة.

(١) الباطني كمباشرة هو الباطني وحسب

(أ) لقد رأينا فيما مضى أن الجهاز العضوي الحيواني لا يكتسب وجوده لنفسه إلا من خلال سيرورة باطنية مضطردة في تعارض مع طبيعة غير عضوية تلتهم وتهضم وتتمثل؛ إنها تغير الخارجي إلى الداخلي ومن ثم وحدها تجعل (جوانيتها) واقعية فعلية. وفي الوقت نفسه نجد أن هذه السيرورة المضطردة للحياة هي نسق من أوجه النشاط التي تتحقق في الواقع في نسق للأعضاء من خلالها تنطلق تلك الأوجه للنشاط. إن هذا النسق الكامل له كهدفه الوحيد الحفاظ الذاتي على الشئ الحي من خلال هذه السيرورة، ولهذا فإن الحياة الحيوانية لا تستقر إلا في حياة الشهوة، وإن مداها وإشباعها إنما يتحققان في نسق الأعضاء السابق التنويه بها. وبهذه الطريقة فإن الشئ الحي يتمفصل على نحو غرضي، إن كل أعضائه لا تفيد إلا كوسيلة للغاية الواحدة الخاصة بالحفاظ على الذات. إن الحياة محايثة فيها؛ وهي مفيدة بالحياة والحياة مقيدة بها. والآن فإن نتيجة هذه السيرورة هي الحيوان باعتباره مسكوناً بالنفس، باعتبار أن له شعوراً بذاته، بينما يحصل على المتعة بنفسه كشئ مفرد. فإذا نحن قارنا الحيوان في هذا المجال بالنبات فقد سبقت الإشارة من ذي قبل إلى أن النبات ينقصه بالضبط هذا الشعور بذاته، هذه النفسانية، ذلك أنه باستمرار ينتج في ذاته أفراداً جدداً دون أن يركزهم في النقطة السلبية التي تشكل النفس الفردية. ولكن ما نراه الآن أمامنا في حياة الجهاز العضوي الحيواني ليس هذه (النقطة الخاصة بوحدة الحياة، ولكن وحسب (تنوع) الأعضاء. إن الشئ الحي لاتزال تنقصه الحرية، بمقتضى عجزه على أن يحمل نفسه إلى مرتبة الظهور (باعتباره) نقطة فردية، أي كذات، مقابل إظهار أعضائه في الواقع الخارجي. إن المستقر الحقيقي لفعاليات الحياة العضوية يظل محجوباً عن أنظارنا؛ إننا لا نرى سوى الخطوط

العريضة الخارجية لهيئة الحيوان، وهذه بدورها مغطاة بالريش أو الحراشيف أو الشعر أو الجلد غير المدبوغ أو الشوكات أو القوقعة. ومثل هذا الغطاء إنما يمت بالفعل للمملكة الحيوانية، ولكن في الحيوانات فإن له أشكالاً مستمدة من مملكة النباتات. وهنا يكمن في التو قصور رئيسي واحد في جمال الحياة الحيوانية إن ما هو مرئي لنا في الجهاز العضوي ليس النفس؛ إن ما يتبدى في الخارج ويبدو في كل موضع ليس هو الحياة الباطنية، بل الأشكال المستمدة من مرحلة أدنى بالنسبة للحياة الملائمة. إن الحيوان لا يعيش إلا (داخل) غطائه، أي إن هذه (الداخلية) ليست هي ذاتها حقيقية في شكل وعي باطني ولهذا فإن هذه الحياة ليست مرئية على كل كيان الحيوان. وذلك لأن الداخل يظل (مجرد) داخل، والخارج أيضًا لا يبدو (إلا) كخارج ولا تنفذ منه كلية في جزء النفس.

(ب) والجسم (الإنساني) بالعكس يرد في هذا المقام في المرحلة الأعلى، ففيه يوجد في كل موضع دائما حقيقة أن الإنسان هو وحدة مزودة بالروح والشعور. إن الجلد ليس مخفياً بأغطية غير حية مثل النبات؛ وأن نبض الدم يُظهر نفسه على السطح بتمامه؛ والقلب الذي يخفق قلب الحياة ككائن كما هو واضح ماثل في كل موضع فوق الجسم ويظهر خارجياً على الحيوية الخاصة بالجسم على أنها القوة الحيوية[١] وعلى أنها هذه الحياة المنتفخة. وبالمثل فإن الجلد يبرهن على أنه حساس في كل موضع، وهو يُظهر رهافة، الدرجة الخفيفة من اللون في الجلد والعروق والتي هي خطوط فنان ولكن مهما تباعد الإنسان في تمايز عن الحيوان فإن الجسم يجعل حياته تظهر في الخارج، ومع هذا فإن

١. لقد أخبرني الدكتور م. ج. بتري (أخبر المترجم الانجليزي بطبيعة الحال) أن هذا هو تصور ظهر في علم الفسيولوجيا القديمة عند ج. ف بلومنباخ (١٧٣٥ - ١٨٤٠) وإن قوة (الانتفاخ) يُفترض فيها أن تكون شرطاً للظهور في جسم سليم من أداء الضغط المرتفع والمنخفض وتوسيع أجزاء الصمامات. ويمكنن أن نشير أيضًا إلى تلميذ بلومنباخ وهو هيبستريت (١٧٣٥ - ١٨٠٣).

عوز الطبيعة يجد بالمثل تعبيراً على هذا السطح من خلال عدم اتساق الجلد، في الفجوات العميقة والتجاعيد والمسام والشعر الصغير والعروق الصغيرة، إلخ. والجلد نفسه الذي يسمح للحياة الباطنية أن تشع من خلاله هو غطاء خارجي للحفاظ على الذات، إنه مجرد وسيلة غرضية في خدمة الاحتياجات الطبيعية. ومع هذا فإن الميزة الهامة التي يواصل بها مظهر الجسم البشري في الاستمتاع قائمة في حساسيته حتى ولو لم تكن شعوراً فعلياً تماماً فإنه على الأقل يُظهر إمكانية ذلك بصفة عامة. ولكن في الوقت نفسه هنا مرة أخرى فإن العجز يظهر في أن هذا الشعور —باعتباره باطنياً متمركزاً في ذاته— لا يحقق حضوراً في كل عضو من أعضاء الجسم، بل بالعكس، ففي الجسم نفسه نجد أن جزءاً من الأعضاء وهيئتها مكرسة للوظائف الحيوانية الخالصة، بينما جزء آخر أكثر قرباً يتبنى التعبير عن حياة النفس، والمشاعر والعواطف. ومن هذه الوجهة من النظر فإن النفس مع حياتها الباطنية هنا أيضًا لا تشع من خلال الواقع الكلي للشكل الجسماني.

(ج) وبطريقة أرقى لاتزال، فإن العجز نفسه يجعل نفسه متضحاً بالمثل في العالم (الروحي) وتنظيماته إذا ما نظرنا إليه في حياته المباشرة. وكلما زادت منتجات هذا العالم الروحي عظمة وغنى كلما زاد الهدف (الواحد)، الذي يضفي طابعاً حيوياً على هذا الكل ويشكل نفسه الباطنية، وهو ينطلق بوسائل مسعفة. والآن، في الواقع المباشر فإن هذه الوسائل بطبيعة الحال تُظهر نفسها على أنها أعضاء ذات غرض، وإن ما يحدث وما ينتج لا يظهر لحيز الوجود إلا عن طريق الإرادة؛ وكل نقطة في مثل هذا التنظيم (على سبيل المثال في دولة أو أسرة)، أي إن كل فرد بذاته (يريد)، وهو يُظهر نفسه في الحقيقة في ارتباط بالأعضاء الآخرين للتنظيم نفسه؛ ولكن النفس الباطنية (الوحيدة) لهذا الترابط (حرية وغرض الهدف الواحد) لا تظهر

إلى حيز الواقع على أنها هذه الحيوية الوحيدة والكلية الواحدة، ولا تجعل نفسها متضحة في كل جزء.

والأمر نفسه بالنسبة للحالة مع الأفعال والأحداث الجزئية والتي بطريقة مماثلة هي في ذاتها كل عضوي والداخل الذي منه تبرز لا يبرز في شكل مصطنع وخارجي لتموضعه المباشر. إن ما يبدو هو وحسب كلية (حقيقية)، لكن حيويتها الشمولية الشديدة كظل في الخلفية كشئ باطني.

وأخيراً فإن الفرد الوحيد يعطينا في هذا المضمار الانطباع نفسه. إن الفرد الروحي هو كلية في ذاته، مترابط بمقتضى قوة مركز روحيٍ، وهو في واقعه المباشر لا يبدو إلا على نحو مُتَشَظ في الحياة، في الفعل، في الكسل، في الرغبة، في الحمية، ومع هذا فإن طابعه لا يمكن أن يُعرف إلا من السلسلة الكلية لأعماله ومعاناته. وفي هذه السلسلة التي تشكل واقعه فإن النقطة المركزية للوحدة ليست مرئية وغير ممكن التقاطها كمركز يجري استيعابه.

(٢) تبعية الوجود الفردي المباشر

إن النقطة الهامة التالية التي تنبعث من هذا هي الآتي مع المباشرية الخاصة، بالفرد تلج (الفكرة) في الوجود الفعلي ولكن، في الوقت نفسه، بمقتضى هذه المباشرية نفسها فإن (الفكرة) تصبح متناسجة مع تعقد العالم الخارجي، مع الطابع المشروط للظروف الخارجية، مع الطابع النسبي للوسائل والغايات؛ بالاختصار، إن المباشرية تنجرف في التناهي الكلي للمظهر. وذلك أن الفرد المباشر هو أساساً وحدة مستديرة النفس ودوارة، ولكن بالتالي وللسبب نفسه هو بمعزل عن الآخرين وهو مرتبط بهم على نحو سلبي؛ وبمقتضى عزلته المباشرة حيث أنه ليس له إلا وجود مشروط واحد، فإنه مضطر—بمقتضى قوة الكلية التي هي ليست فعلية فيه في الدخول في علاقة مع الآخرين وفي

أشد تبعية متعددة على الآخرين. وفي هذه المباشرية نجد أن (الفكرة) قد حققت كل جوانبها (على نحو منفصل) ولهذا تظل وحسب القوة (الباطنية) التي تربط الموجودات الفردية ببعضها، الطبيعية والروحية على السواء. وهذه العلاقة هي ذاتها خارجة عنها وتبدو أيضًا فيها باعتبارها (ضرورة خارجية) تشمل أشد التبعيات التبادلية المتنوعة وتحدداً من جانب الآخرين. إن مباشرية الوجود هي من هذه الوجهة للنظر هي نسق الارتباطات الضرورية بين الأفراد المستقلين ظاهرياً والقوى، إنه نسق فيه كل فرد يجري استخدامه كوسيلة في خدمة غايات غريبة عنه أو أنه يحتاجها كوسيلة من أجل أغراضه الخاصة التي هي خارجة عن نفسه ولما كانت (الفكرة) على هذا النحو هنا لا تحقق نفسها إلا على أساس ما هو خارجي، فإن ما يبدو في الوقت نفسه على نحو سائب هو اللعب الجامح للهوى والصدفة، والتعاسة الكلية للمحنة. إن هذا هو عالم عدم الحرية الذي يعيش فيه الفرد (المباشر).

(أ) إن (الحيوان) الفرد—على سبيل المثال—هو في التو مقيد بعنصر طبيعي خاص، الهواء أو الماء أو الأرض، وهذا يحدد النمط الكلي لحياته ونوع التغذية، ولهذا يحدد مأزقه الكلي. وهذا يطرح الاختلافات الكبيرة بين الأنواع الحيوانية. وبطبيعة الحال تظهر بالطبع أيضًا أجناس أخرى، أنواع وسطية، مثل الطيور التي تعوم والحيوانات الثديية التي تعيش في الماء، والحيوانات البرمائية، والمراحل التحولية (في الخطاطية التصنيفية). ولكن هذه ليست سوى أخلاط، ليست متوسطات أسمى ومستوعبة (بين المراحل في التصنيف). وبجانب هذا في الحفاظ على الذات نجد أن الحيوان يظل باضطراد في حالة خضوع للطبيعة الخارجية، على سبيل المثال: البرد، القحط، نقص الطعام. وفي ظل هيمنة الطبيعة قد يفشل الحيوان بمقتضى شح بيئته في تحقيق اكتمال الشكل؛ فقد يفقد

تفتح جماله؛ إنه قد ينحل، ومن ثم يعطي ببساطة انطباعاً بهذا العوز الكلي. وسواء حافظ أو فقد أي نصيب من الجمال يُمنح له فإنه يكون تحت رحمة الظروف الخارجية.

(ب) إن الجهاز العضوي (الإنساني) في وجوده الجسماني لايزال ذاتاً، حتى وإن لم يكن لنفس المدى، إلى اعتماد مماثل على القوى الخارجية للطبيعة. إنه معرض للصدفة نفسها والاحتياجات الطبيعية غير الكافية والمرض المدمر ولكل نوع من الحاجة والبؤس.

(ج) وإذا ما نحن ارتفعنا أكثر أي إلى الوقائعية المباشرة للمصالح (الروحية)، فإننا نجد أن هذه التبعية لا تظهر وحسب حقاً إلا هنا في أشد الأحوال النسبية اكتمالاً. هنا ينكشف الاتساع الكلي للنثر في الوجود الإنساني. وهذا هو نوع الشئ الماثل من قبل التقابل بين الأهداف الفيزيائية الحيوية الخالصة والأهداف الأسمى للروح، وفي كليهما يمكن لطرف بالتبادل أن يعوق الواحدة الآخر ويزعجه ويحطمه. وبالتالي فإن الإنسان الفرد — لكي يحافظ على فرديته — يجب على نحو متعدد أن يجعل نفسه وسيلة للآخرين، يجب أن يُسَهِّل أهدافهم المحدودة، وبالتالي يجب أن يحط من شأن الآخرين لكي يشبع مصالحه الخاصة. لهذا فإن الفرد كما يبدو في عالم النثر والأمور الدنيوية اليومية هذا ليس فعالاً من خلال كلية نفسه الخاصة وثرواته، وهو يكون معقولاً لا من خلال نفسه ولكن من خلال شئ آخر. ذلك أن الإنسان المفرد يكون معتمداً على أشكال النفوذ الخارجية والقوانين والمؤسسات السياسية والعلاقات المدنية التي يجدها وحسب وهي تواجهه، وهو يجب أن ينحني لها سواء امتلكها على أنها هي وجوده الباطني الخاص أو لا. زيادة على ذلك، فإن الذات الفردية ليست في نظر الآخرين على أنها ذات في نفسه، بل تتأتى أمامهم وحسب بمقتضى المصلحة المعزولة الأقرب التي يأخذونها في أفعاله ورغباته

وآرائه. إن مصلحة الناس الأولية هي ببساطة ما يرتبط بمقاصدهم ونواياهم الخاصة.

وحتى الأفعال والأحداث الكبرى التي فيها تعمل الجماعة في ميدان الظواهر النسبية ليست إلا تكشفاً للجهود الفردية. إن هذا الرجل أو ذاك يجعل إسهامه مع هذا الهدف المنظور أو ذاك، إن الهدف يخفق أو يجري تحققه، وفي النهاية، في الظروف الحسنة يتم إنجاز شئ ما إذا ما قورن بما هو كلي هو من النوع الثانوي للغاية. إن معظم ما ينفذه الناس في هذا الصدد بالمقارنة بعظمة الحدث الكلي والهدف الكلي اللذين يقومون بإسهامهم من أجلهما ليس شيئاً تافهاً. وفي الحقيقة حتى أولئك الذين هم على رأس الشئوون ويشعرون بالشئ كله على أنه من شئونهم الخاصة، وهم واعون بهذه الحقيقة، يظهرون وقد وقعوا في أحبولة الظروف الجزئية المتعددة الجوانب وكذلك الأحوال والعقبات والأمور النسبية وفي كل هذه المسائل فإن الفرد في هذا المجال لا يحتفظ بنظرة الحياة المستقلة والكلية وكذلك الحرية التي هي في جذر ماهية الجمال. وحقاً، فحتى الأمور الإنسانية والمباشرة وأحداثهم وتنظيماتهم لا ينقصها نسق وكلية أوجه النشاط؛ لكن الشئ برمته لا يبدو على أنه كتلة من التفاصيل الجزئية، إن الانشغالات وأوجه النشاط تتبدد وتتناثر على شكل أجزاء عديدة لا متناهية، حتى أنه بالنسبة للأفراد فإن جزئ الكل وحده يمكن أن يكون مطلباً مشروعاً؛ ولا يهم كيف يمكن للأفراد أن يساهموا في الكل بأهدافهم وينجزوا ما يتمشى مع مصلحتهم الفردية الخاصة، زيادة على ذلك فإن الاستقلال والحرية لإرادتهم تظل بشكل أو بآخر شكلية تتحدد بالظروف الخارجية والصدف وتنسحق من جراء العقبات الطبيعية.

إن هذا هو نثر العالم، كما يتبدى للوعي لكلا الفرد نفسه والآخرين: إنه عالم التناهي والتعددية، العالم الواقع في أحبولة النسبي وضغط الضرورة والذي فيه

الفرد ليس في وضع يمكنه من الانسحاب وذلك لأن كل شئ حي معزول واقع في أحبولة التناقض الخاص الذي فيه الفرد نفسه هو في عينيه هو هذه الوحدة المنغلقة ومع هذا فإنه مع ذلك معتمد على شئ آخر، والنضال لحل هذا التناقض لا يتجاوز المحاولة واستمرار هذه الحرب الأبدية.

(٣) انحصار الوجود الفردي المباشر

ولكن الآن ثالثاً، فإن الفرد المباشر سواء في العالم الطبيعي أو العالم الروحي ليس وحسب بصفة عامة معتمداً على الظروف، بل هو أيضًا ينقصه الاستقلال المطلق لأنه (محض)، أو بالأحرى لأنه (تَشَظَّى) ضمنياً.

(أ) إن كل حيوان مفرد ينتمي لأجناس محددة ولذلك هي مقصورة ومحددة، وهو وراء الحدود هذه لا يستطيع أن يخطو. وأمام عين عقلنا تطفو بالفعل صورة عامة للحياة وتنظيمها؛ ولكن في العالم الفعلي للطبيعة فإن هذه الأجناس العضوية الكلية تتشظى في عالم الجزئيات، وكل منها له نمطه المحدود من الشكل ومرحلته الخاصة من التطور. زيادة على ذلك، فإنه داخل هذا الحاجز الذي لا يمكن تخطيه فإن ما جرى التعبير عنه في كل إنسان فرد، بطريقة عَرَضية وخاصة ليس إلا عنصر الصدفة السابق ذكره في الظروف والأمور الخارجية للحياة، وكذلك الاعتماد على هذين الأمرين. ومن هذه الوجهة من النظر أيضًا فإن رؤية الاستقلال والحرية المطلوبين للجمال الأصيل قد جرى التعتيم عليها.

(ب) والآن من الحق أن الروح تجد (المفهوم) الكلي للحياة الطبيعية المتجسدة بالكامل في جهازها العضوي الجسماني، حتى أنه بالمقارنة مع هذا فإن الأجناس الحيوانية قد تبدو على أنها متمايزة كاملة في حياتها وفي الحقيقة في المراحل الدنيا حتى تكاد الحياة نادرة

ما تكون على الإطلاق. ومع هذا فإن الجهاز العضوي الإنساني أيضًا ينقسم بالتالي، حتى في درجة أقل، ينقسم إلى اختلافات عرقية وكذلك تدرج التشكيلات الجميلة. وبعيداً عن كل هذا ـــ بطبيعة الحال على نحو أكثر عمومية ـــ فإن الاختلافات، والعرضية بالتالي تندرج هنا ثانية على نحو أقرب من تناول اليد في هيئة أسرة لها لغات مؤسسة تأسيساً صارماً والخليط منها كأنماط خاصة للحياة والتعبير والسلوك؛ وبالنسبة لهذا التخالف الذي يطرح مَعلم تجزئية غير حرة ضمنية، تنضاف إذن الخصائص الخاصة لنمط الإنشغال في الدوائر المتناهية للفاعلية الحية، في التجارة ـــ على سبيل المثال ـــ وفي الحرفة؛ وأخيراً نلحق بكل هذا كل الخصوصيات للطابع الخاص والمزاج، وبالتالي مع كل أنواع أشكال الضعف وأشكال الاضطراب. وإن الفقر والهم والغضب والجفاء وعدم الاكتراث ومدى الانفعالات والتركيز على أهداف ذات بعد واحد وعدم التماسك والشيزوفرينيا والاعتماد على الطبيعة الخارجية والتناهي الكلي للوجود الإنساني على هذا النحو، كلها أصبحت مخصصات في عرضية التاريخ العرقي الفردي وتعبيرها الدائم. ومن ثم هناك وجوه ممزقة عليها كل العواطف قد تركت أثر غضبها المدمر؛ وهناك شئون أخرى قادرة وحسب على انطباع البرودة الباطنية والسطحية؛ وهناك شئون أخرى مفردة حتى أن الطابع العام للملامح يكاد يكون قد اختفى تماماً. وليست هناك أي نهاية لصدفة الهيئات البشرية ولهذا فإن الأطفال على العموم هم في أجمل سن ففيهم تكون كل الملامح هاجعة على نحو ما هو وجود وهذا منغلق في الجرثومة نظراً لأنه لا توجد أي اهتمامات إنسانية متكشفة تحفر للأبد على هذه الملامح المتغيرة تعبيراً خاصاً بمقتضياتها. ولكن بالرغم من أن حيوية الطفل تبدو كإمكانية لأي شئ، فإنه يوجد مع هذا نقص في هذه البراءة هي نفسها الملامح الأعمق للروح والتي تساق لتحقيق ذاتها ولتفرد ذاتها في الاتجاهات والأغراض الجوهرية.

(ج) هذا القصور في الوجود المباشر سواء كان فيزيائياً أو روحياً، هو من الناحية الجوهرية يعد (متناهياً)، وبدقة أكبر على أنه تناهٍ لا يتطابق مع ماهيته الباطنية، ومن خلال هذا النقص للتطابق فإنه يعلن في التو تناهيه. وذلك لأن (المفهوم) والذي لايزال بمزيدٍ من العينية، هو (الفكرة) هو (لامتناه) و(حر) ضمنياً. ورغم أن الحياة الحيوانية كحياة هي (الفكرة) فإنها لا تظهر هي ذاتها اللاتناهي والحرية اللتين لا تظهران إلا عندما يحيط (المفهوم) المتكامل بحقيقته المناسبة حيث فيها لا يوجد إلا ذاته، ولا شئ سوى أنه يبزغ هناك. وفي تلك الحالة وحدها يكون (المفهوم) حراً حرية أصيلة وفردية لا متناهية. غير أن الحياة الطبيعية لا تتجاوز الشعور، والتي تظل (في ذاتها)، بدون أن تنفذ على نحو كامل في الواقع الكلي؛ وبجانب هذا فهي مشروطة في التو في ذاتها، مقيدة، وغير مستقلة، لأنه ليست لها حرية لها ثقلها الذاتي، بل هي تتحدد بشئ آخر. والحظ الحسن يتساقط في التحقق المتناهي المباشر للروح، في المعرفة والإرادة، في مغامراته وأفعاله ومصائره.

وذلك لأنه حتى هنا فإن مجموعة التركيز الأكثر جوهرية تتشكل، وهي لاتزال سوى تركزات التي لديها الحقيقة في ذاتها ولذاتها على نحو ما لدى الفرديات الجزئية، وهي لا تكشف إلا الحقيقة في اعتمادها الواحدة على الأخرى من خلال الكل. وهذا الكل إذا ما جرى تناوله على هذا النحو يتطابق بالفعل مع (مفهومه) ومع هذا يدقق في أن يُظهر ذاته في كليته، حتى أنه بهذه الطريقة يظل شيئاً باطنياً خالصاً ولهذا لا يكون حاضراً إلا بالنسبة لباطنية التأمل العقلي، بدلاً من إدخال واقع خارجي مرئي كتعبير كامل عن ذاته وهو يسترجع الفرديات المتعددة انطلاقاً من التشتت لكي يركزها في تعبير (واحد) وهيئة (واحدة).

وهذا هو السبب في أن الروح لا يستطيع في تناهي الوجود وقصوره وضروريته الخارجية، أن يجد ثانية الرؤية المباشرة والاستمتاع بحريته، وهو مضطر إلى إشباع الحاجة لهذه الحرية، لهذا ـــ من جهة أخرى وعلى مستوى أرقى. وهذا المستوى هو الفن، وإن واقعية الفن هي (المثال).

وهكذا إنه من أشكال القصور للواقع المباشر فإن ضرورة جمال الفن يجري استمدادها. إن مهمة الفن يجب لهذا أن تتأسس بصرامة في أن يملك الفن دعوة لإظهار مظهر الحياة، وخاصة الحيوية الروحية (في حريتها وخارجياً أيضًا) وجعل الخارجي يتطابق مع (مفهومه). وبهذا وحسب فإن الحقيقة تنبعث من وسطها الزماني، من امتدادها في سلسلة من المتناهيات. وفي الوقت نفسه لقد اكتسب الفن مظهراً خارجياً من خلاله لا يعود بؤس الطبيعة ونثرها يطل برأسه؛ لقد اكتسب الفن وجوداً جديراً بالحقيقة، وجوداً من جانبه ينتصب هناك في الاستقلال الحر نظراً لأن له رسالته في ذاته، ولا يجدها ممتدة من خلال شئ آخر.

المصطلحات

انجليزي - عربي

A

Absolute	المطلق
Abstraction	التجريد
Actualism	النزعة الوقائعية
Actuality	الوقائعية
Acute Angle	الزاوية الحادة
Aestheticism	النزعة الجمالية الخالصة
Aesthetics	علم الجمال
Alienation	الاغتراب
Allegorism	النزعة المجازية
Allegory	المجاز
Ambiguity	الالتباس
Amphibia	الحيوان البرمائي
Analogy	الأمثولة
Anarchism	النزعة الفوضوية
Anglicanism	النزعة الانجليناكية
Animation	الحيوية
Anomymity	النزعة المجهولية
Anthropology	علم الإنسان
Anthropomorphism	نزعة إضفاء الطابع الإنساني
Anticlima	الهبوط بالانحطاط
Antificiality	التصنع
Antiquarianism	النزعة المولعة بالقديم
Aphorism	القول المأثور
Appreciation	الاستحسان
Architecture	العمارة
Aristotelianism	النزعة الأرسطية

Art	الفن
Art for Art's Sake	الفن للفن
Articulstion	التمفصلية
Atheism	النزعة الإلحادية
Autotelic	الذاتية الكلية

B

Bacchae	كاهنة الإله باخوس
Bad Infinite	اللامتناهي الفاسد
Baptism	التعميد
Beating Heart	خفقان القلب
Beautiful	الجميل
Beauty	الجمال
Bergsonism	النزعة البرجسونية
Blads	عظام الكتف
Blinds	الأمشاج
Burlesque	التحقير الفكاهي

C

Cadence	تنسيق الايقاع
Callistics	علم الرشاقة الجسمانية
Calvinism	النزعة الكلفينية
Canto	النشيد
Capitalism	النزعة الرأسمالية
Cashed	المرفوع مباشرة
Casino	منزل ريفي صغير
Cassino	ضرب في لعب الورق
Category	المقولة
Cathersis	التطهير
Catholicism	النزعة الكاثوليكية

Chiaeosuro	توزيع النور والظل
Circumlocation	الاسهاب
Classicism	النزعة الكلاسيكية
Classification	التصنيف
Close Reading	القراءة اللصيقية الدقيقة
Collectivism	النزعة التجميعية
Comedy	الكوميديا
Commitment	الالتزام
Complecency	الرضا
Conceit	حسن التعليل-المجاز الظريف
Concept	المفهوم
Conception	التصور
Concrete	العيني
Concretness	التعين
Configuration	التشكل
Conformity	التطابق
Conic	المخروط الهندسي
Connoisseur	الخبير
Connoiseurship	الخبرة
Connotation	الدلالة
Content	المحتوى
Context	السياق
Contingency	العرضية
Contradiction	التناقض
Cosmology	علم الكون
Creation	الابداع
Criticism	النقد
Cult	الطقس

Culture	الثقافة

D

Dandyism	النزعة الغندورية
Deduction	الاستنباط
Denotation	الدلالة
Determinacy	التحددية
Determinsm	النزعة الحتمية
Didecticism	النزعة التعليمية
Disgression	الاستطراد
Dogmatism	النزعة القطعية
Dramatism	النزعة الدرامية
Duck-bill	البلاتبوس-حيوان منقار البطة

E

Earnestness	الشغف
Eclipse	خسوف القمر-كسوف الشمس
Ecriture	الكتابية
Ego	الأنا
Egoism	النزعة الأنانية
Elegance	التألق
Elegy	المرثية
Elitism	نزعة حكم الصفوة
Ellipse	المقطع الناقص
Eloquence	الفصاحة-الاهليج
Emotion	الانفعال
Empathy	التقمص الجمالي
Empiricism	النزعة التجريبية
Epic	الملحمة
Epistemology	مبحث المعرفة

Epithet	النعت
Equation	الاتزان
Essence	الماهية
Essentiality	الماهوية
Ethics	فلسفة الأخلاق
Ethos	الاقناع الخُلقي-روح الشعب
Euphony	عذوبة الصوت
Euphuis	الأسلوب المرصع بالبديع
Evolutionism	النزعة التطورية
Exegesis	التأويلية
Existence	الوجود المتخارج
Expression	التعبير

F

Fabula Docet	الخرافة القصصية الحلوة
Factualism	النزعة الوقائعية
Faculty	المَلَكة
Falacy	المغالطة
Fancy	الخيال
Fantasy	الشطح الخيالي
Faneshadawoing	الإرهاص
Fethers	الريش
Fictionality	الخيالية
Fine Art	الفن الجميل
Floridity	التأنق المفرط
Flu	الفيض
Foci	البؤرة
Form	الشكل
Formalism	النزعة الشكلية

Free Verse	الشعر الحر
Freedom	الحرية

G

Genetic Fallacy	المغالطة التاريخية التولدية
Genius	العبقرية
Genre	الجنس الأدبي
Gesture	الايماءة-الْمَلْمَح
Goodness	الخيرية
Grotesque	الزخرف الغريبة
Gusto	الاستمتاع

H

Hair	الشَّعر
Harmony	التناغم
Hedonism	النزعة اللذية
Hermenutics	علم التأويل
Heroism	النزعة البطولية
Hipbone	العظم الحرْقفي-عظم الحوض
Homogeneity	التناسقية
Humanism	النزعة الإنسانية
Homoseuality	الجنسية المثلية
Humour	الفكاهة
Hybrid	الهجين

I

Idea	الفكرة
Idealism	النزعة المثالية
Ideality	المثالية
Identity	الهوية

Ideogram	الصورة المعنوية التصويرية
Idiom	العبارة الاصطلاحية
Idiosyncratic	المفرط في الحساسية
Image	الصورة
Imagaery	الصورة المجازية-المجاز
Imagination	التخيل
Imagism	النزعة التصويرية
Imitation	المحاكاة
Immediacy	المباشرية
Impression	الانطباع
Impressionism	النزعة الانطباعية
Incarnation	التجسد
Indeterminacy	عدم التحددية
Indeterminism	النزعة اللاحتمية
Indintation	الفجوة العميقة
Indiviudlism	النزعة الفردية
Individuality	التفردية
Indiviualization	التفريد
Induction	الاستقراء
Industrialism	النزعة الصناعية المتطرفة
Infection	العدوى
Infinity	اللاتناهي
Insight	الاستبصار-البصيرة
Inspiration	الإلهام
Instromentality	الأدائية
Intellectualism	النزعة التعبدية العقلانية
Intentionality	القصدية
Interval	الفاصلة

Intimacy	الصميمية
Intuition	الحدس
Inwardness	الباطنية-الجوانية
Irony	السخرية
Irrationalism	النزعة اللاعقلانية

J

Judgement	الحكم

L

Landscape	المنظر الطبيعي
Lemniatially	بافتراض قضية مسبقة

M

Mammal	الحيوان الثديي
Manifestation	التجلي
Medium	الوسيط
Melody	اللحن
Metaphor	الاستعارة
Music	الموسيقى

N

Negativity	السالبية
Note	النغم

O

Objectivity	الموضوعية
Obtuse Angle	الزاوية المنفرجة
One-Sidedness	أحادية الجانب
Organism	الجهاز العضوي
Oval	الشكل الاهليليجي أو البيضاوي

P

Painting	فن التصوير
Pantheism	نزعة وحدة الوجود
Paradox	التناقض الظاهري-المفارقة
Parody	المحاكاة التهكمية
Particulation	التفريد-التجزئي
Passion	العاطفة
Pastoral	القصيدة الرعوية
Pelt	الجلد غير المدبوغ
Periphrasis	الإطناب
Perception	الإدراك الحسي
Personification	التشْخُصُن
Perspective	المنظور
Perspectivism	النزعة المنظورية
Philosophy	الفلسفة
Phonetics	علم دراسة أصوات اللغة
Physiognomy	علم الفراسة
Piqudncy	الحدَّة
Plaint	التفجُّع
Platonism	النزعة الأفلاطونية
Pleasure	اللذة
Plot	الحبكة
Pluralism	النزعة التعددية
Pluriaxial	متعدد المحاور
Pluristquation	الوصف التعددي
Poetical Expression	التعبير الشعري
Poetics	فن الشعر
Poetry	الشعر

Positivism	النزعة الوضعية
Preciosity	الحذلقة
Predestinarianism	نزعة سبق التقدير
Pricles	الشوكات
Primafacia	لأول وهلة
Primitivism	النزعة البدائية
Process	السيرورة
Prolix	الإسهاب-الإطناب
Proposition	القضية
Prose	النثر
Prosody	علم العروض
Psychoanalysis	التحليل النفسي
Psychologism	النزعة السيكولوجية المفرطة
Psychology	علم النفس
Psychosis	الذهان
Pulsion	النبض
Pun	التورية
Purification	التطهر
Puritan Code	شفرة التطهر
Puritanism	النزعة التطهرية
Purposiveness	الغرضية-الهدفية

Q

Quadruped	الحيوان المائي الهجين-حيوان منقار البطة

R

Radio Vector	أنصاف الأقطار الزاوية
Radius	نصف القطر
Rationdlism	النزعة العقلانية
Rationality	التعقلية

Refrain	اللازمة
Regularity	الانتظام
Phyme	القافية
Phythm	الإيقاع
Right Angle	الزاوية القائمة
Romance	القصة الخيالية
Romanticism	النزعة الرومانسية

S

Sanctity	القدسية
Satire	الهجاء
Scales	الحرافيش
Scepticism	النزعة الشكية
Scientism	النزعة العلمية المتطرفة
Sculpture	النحت
Secularism	النزعة المادية الدنيوية
Self-preservation	الحفاظ على الذات
Semantics	علم الدلالة
Semiotics	علم العلامات
Sense	الإحساس
Sensuouness	الإحساسية
Sentence	الجملة-العبارة
Sentiance	الحساسية
Shape	الهيئة
Sign	العلامة
Signification	الدلالة
Simile	التشبيه
Size	الحجم
Skepticism	النزعة الشكية

Sociology	علم الاجتماع
Solipcism	نزعة الأنا واحدية
Sonority	الجَهْورية
Soul	النفس
Soulfulness	النفسانية
Spatialty	الفضائية
Stanza	المقطع الشعري
Stoicism	النزعة الرواقية
Structunalism	النزعة البنيوية
Structure	البنية-التركيب
Style	الأسلوب
Subjectivism	النزعة الذاتية
Subjectivity	الذاتية
Sublime	الجليل
Sublimity	الجلالية
Substratum	القِوْام
Superficiality	السطحية
Symbol	الرمز
Symbolism	النزعة الرمزية
Symetry	التماثل
Syndesmosis	تبادل الحواس-الحشوية

T

Talent	الألمعية
Taste	الذوق
Teleology	الغائية
Temple	المعبد
Tempo	التسارع
Tenor	الفحوى

Texture	النسج
Theme	الأطروحة
Theology	اللاهوت
Thingness	التشيئية
Toad	الضفدع الطيني
Totality	الكلية
Tradition	التراث
Tragedy	التراجيديا
Transcendental	الكلي الصوري
Transcendentalism	النزعة الكلية الصورية
Transmigration	التقمص
Trope	العبارة المجازية
Truth	الحقيقة
Turgor vitae	القوة الحيوية

U

Unconcealment	كشف الحجاب-نزع التخفي
Understanding	الفهم
Uuniformity	الاتساق
Universality	الكلية

V

Vacuity	الخواء
Validity	المصداقية
Vanity	البطلان
Virtuosity	البراعة الفنية-الولع بالتحف الفنية
Viscera	الأحشاء

W

Will	الإرادة
Winkles	التجاعيد

Wisdom	الحكمة
Word play	التلاعب اللفظي
Work of Art	العمل الفني

Z

Zeitgeist	روح العصر

المصطلحات

عربي - انجليزي

(أ)

Creation	الإبداع
Equation	الاتزان
Uniformity	الاتساق
One-Sidedness	أحادية الجانب
Sense	الإحساس
Sensuousness	الإحساسية
Viscera	الأحشاء
Instrumentality	الأداتية
Perception	الإدراك الحسي
Will	الإرادة
Faneshaadawing	الإرهاص
Insight	الاستبصار
Apereciation	الاستحسان
Metaphor	الاستعارة
Digression	الاستطراد
Induction	الاستقراء
Style	الأسلوب
Euphuis	الأسلوب المرصع بالبديع
Gusto	الاستمتاع
Deduction	الاستنباط
Circumlocation	الإسهاب
Prolit	الإسهاب
Periphrasis	الإطناب
Prolix	الإطناب
Alienation	الاغتراب
Theme	الأطروحة

Ambiguity	الالتباس
Commitment	الالتزام
Talent	الألمعية
Inspiration	الإلهام
Analogy	الأمثولة
Blinds	الأمشاج
Ego	الأنا
Regularity	الانتظام
Radio Vector	أنصاف الأقطار الزاوية
Impression	الانطباع
Emotion	الانفعال
Eloquerce	الإهليج
Rhythm	الإيقاع
Gesture	الإيماء

(ب)

Inwardness	الباطنية
Lemniatially	بافتراض قضية مسبقة
Virtuosity	البراعة الفنية
Insight	البصيرة
Vanity	البطلان
Duck-bill	البلاتبوس
Stracture	البنية
Foci	البؤرة

(ت)

Elegance	التألق
Floridity	التأنق المفرط
Exegesis	التأويلية

Syndesmosis	تبادل الحواس
Winkles	التجاعيد
Abstraction	التجريد
Particulation	التجزيئ
Incarnation	التجسد
Manifestation	التجلي
Determinacy	التحددية
Berlesque	التحقير الفكاهي
Pychoanalysis	التحليل النفسي
Imagination	التخيل
Tradition	التراث
Tragedy	التراجيديا
Structure	التركيب
Tempo	التسارع
Simile	التشبيه
Personification	التشخصن
Configuration	التشكل
Thingness	التشيئية
Antificiality	التصنع
Classification	التصنيف
Conception	التصور
Conformity	التطابق
Purification	التطهر
Cathersis	التطهير
Expression	التعبير
Poetical Expression	التعبير الشعري
Rationality	التعقلية
Baptism	التعميد

Concretness	التعين
Plaint	التفجع
Individuality	التفردية
Individualization	التفريد
Transmigration	التقمص
Empathy	التقمص الجمالي
Transmigration	التقمص الوجداني
Wardplay	التلاعب اللفظي
Symetry	التماثل
Articalstion	التَمَفْصُلية
Homogeneity	التناسقية
Harmony	التناغم
Contradiction	التناقض
Paradox	التناقض الظاهري
Cadence	تنسيق الإيقاع
Pun	التورية

(ث)

Culture	الثقافة

(ج)

Sublimity	الجلالية
Pelt	الجلد غير المدبوغ
Sublime	الجليل
Beauty	الجمال
Sentence	الجملة
Beautiful	الجميل
Genre	الجنس الأدبي
Homo Sexuality	الجنسية المثلية
Organism	الجهاز العضوي

Sonority	الجَهْورية
Inwardness	الجوانية

(ح)

Plot	الحبكة
Size	الحجم
Intuition	الحدس
Piqudncy	الحدة
Preciosity	الحذلقة
Scales	الحرافيش
Freedom	الحرية
Sentiance	الحساسية
Conceit	حسن التعليل
Syndesmosis	الحشوية
Self-Preservation	الحفاظ على الذات
Trutth	الحقيقة
Judgement	الحكم
Wisdom	الحكمة
Amphibia	الحيوان البرمائي
Mammal	الحيوان الثديي
Quadruped	الحيوان المائي الهجين
Duck-bill	حيوان منقار البطة
Animation	الحيوية

(خ)

Connoiseurship	الخبرة
Connoisseur	الخبير
Fabula Docet	الخرافة القصصية الحلوة
Eclipce	خسوف القمر
Beating Heart	خفقان القلب

Vacuity	الخواء
Fancy	الخيال
Fictionality	الخيالية
Goodness	الخيرية

(د)

Connotation	الدلالة
Denotation	الدلالة
Signification	الدلالة

(ذ)

Subjectivity	الذاتية
Autotelic	الذاتية الكلية
Psychosis	الذهان
Taste	الذوق

(ر)

Complecency	الرضا
Symbol	الرمز
Zeitgeist	روح العصر
Fethers	الريش

(ز)

Acute	الزاوية الحادة Angle
Right Angle	الزاوية القائمة
Obtuse Angle	الزاوية المنفرجة
Grotesque	الزخرفة الغريبة

(س)

Negativity	السالبية
Irony	السخرية
Superficiality	السطحية

السياق	Context
السيرورة	Process
(ش)	
الشطح الخيالي	Fantasy
الشَّعْر	Hair
الشعر الحر	Free Verse
الشعيرة	Cult
الشغف	Earnestness
شفرة التطهر	Paritan
الشكل	Form
الشكل الإهليجي أو البيضاوي	Oval
الشوكات	Pricles
(ص)	
الصميمية	Inrimacy
الصورة	Image
الصورة المجازية	Imagaery
الصورة المحتوية التصويرية	Ideogram
(ض)	
ضرب من لعب الورق	Cassino
الضفدع الطيني	Toan
(ط)	
الطقس	Cult
(ع)	
العاطفة	Passion
العبارة	Sentence
العبارة الاصطلاحية	Idiom
العبارة المجازية	Trope
العبقرية	Genius

Indeterminacy	عدم التحددية
Infection	العدوى
Euphony	عذوبة الصوت
Contingency	العرضية
Virtuosity	العروق
Blads	عظام الكتف
Hipbone	العظم الحُرْقُفي
Hipbone	عظم الحوض
Sign	العلامة
Sociology	علم الاجتماع
Anthropology	علم الإنسان
Hermenutics	علم التأويل
Acsthetics	علم الجمال
Phonetics	علم دراسة أصوات اللغة
Semantics	علم الدلالة
Callistics	علم الرشاقة الجسمانية
Prosody	علم العروض
Semiotics	علم العلامات
Physiognomy	علم الفراسة
Cosmology	علم الكون
Psychology	علم النفس
Architecture	العمارة
Work of Art	العمل الفني
Concrete	العيني

(غ)

Teleology	الغائية
Purposiveness	الغرضية

(ف)

Interval	الفاصلة
Indintation	الفجوة العميقة
Tenor	الفحوى
Eloquence	الفصاحة
Spatialty	الفضائية
Humour	الفكاهة
Idea	الفكرة
Philosophy	الفلسفة
Ethics	فلسفة الأخلاق
Art	الفن
Painting	فن التصوير
Fine Art	الفن الجميل
Poetics	فن الشعر
Art For Art's Sake	الفن للفن
Understanding	الفهم
Flux	الفيض

(ق)

Rhyme	القافية
Sanctity	القدسية
Close Reading	القراءة اللصيقة الدقيقة
Intentionality	القصدية
Romance	القصة الخيالية
Pastoral	القصيدة الرعوية
Proposition	القضية
Sabstratum	القِوام
Aphorism	القول المأثور
Turgorvitae	القوة الحيوية

(ك)

كاهنة الإله باخوس	Bacchae
الكتابية	Ecriture
كسوف الشمس	Eclipse
كشف الحجاب	Unconcealment
الكلي الصوري	Transcendental
الكلية	Totality
الكلية	Universality
الكوميديا	Comedy

(ل)

لأول وهلة	Primafacia
اللاتناهي	Infinity
اللازمة	Refrain
اللاتناهي الفاسد	Bad Infinite
اللاهوت	Theology
اللحن	Melody
اللذة	Pleasure

(م)

الماهوية	Essentiality
الماهية	Essence
المباشرية	Immediacy
مبحث المعرفة	Epistemology
متعدد المحاور	Pluriaxial
المثالية	Ideality
المجاز	Allegory
المجاز الظريف	Conceit

Imitation	المحاكاة
Parody	المحاكاة التهكمية
Content	المحتوى
Conic	المخروط الهندسي
Elegy	المرثية
Validity	المصداقية
Cashed	المدفوع
Cashed	المطروح مباشرة
Absolute	المطلق
Temple	المعبد
Falacy	المغالطة
Genetic Fallacy	المغالطة التاريخية التولدية
Parado	المفارقة
Idiosyncratic	المفرط في الحساسية
Concept	المفهوم
Stanza	المقطع الشعري
Ellipse	المقطع الناقص
Category	المقولة
Epic	الملحمة
Faculty	الْمَلَكَة
Gesture	الْمَلْمَح
Casino	منزل ريفي صغير
Landscape	المنظر الطبيعي
Perspective	المنظور
Music	الموسيقى
Objectivity	الموضوعية

(ن)

النبض	Pulsion
النثر	Prose
النحت	Sculpture
نزع التخفي	Unconcealment
النزعة الأرسطية	Aristotleliarism
نزعة إضفاء الطابع الإنساني	Anthropomorphism
النزعة الأفلاطونية	Platonism
النزعة الإلحادية	Atheism
النزعة الأنانية	Egoism
نزعة الأنا واحدية	Solipcism
النزعة الأنجليكانية	Anglicanism
النزعة الإنسانية	Humanism
النزعة الانطباعية	Impressionism
النزعة البدائية	Primitivism
النزعة البرجسونية	Bergsonism
النزعة البطولية	Heroism
النزعة البنيوية	Structuralism
النزعة التجريبية	Empiricism
النزعة التجميعية	Collectivism
النزعة التصويرية	Imagism
النزعة التطهرية	Puritanism
النزعة التطورية	Evolutionism
النزعة التعبدية العقلانية	Intellectualim
النزعة التعددية	Pluralism
النزعة التعليمية	Didecticism
النزعة الجمالية الخالصة	Aestheticism
النزعة الحتمية	Determinism

Elitism	نزعة حكم الصفوة
Dramatism	النزعة الدرامية
Subjectivism	النزعة الذاتية
Capitalism	النزعة الرأسمالية
Symbolism	النزعة الرمزية
Stoicism	النزعة الرواقية
Romanticism	النزعة الرومانسية
Predestinarianism	نزعة سبق التقدير
Psychologism	النزعة السيكولوجية المفرطة
Formalism	النزعة الشكلية
Skepticism	النزعة الشكية
Industrianism	النزعة الصناعية المتطرفة
Rationalism	النزعة العقلانية
Scientism	النزعة العلمية المتطرفة
Dandyism	النزعة الغندورية
Individualism	النزعة الفردية
Anarchism	النزعة الفوضوية
Dogmatism	النزعة القطعية
Catholicism	النزعة الكاثوليكية
Calvinism	النزعة الكالفينية
Claccicalism	النزعة الكلاسيكية
Transcendentalism	النزعة الكلية الصورية
Indeterminism	النزعة اللاحتمية
Irrationalism	النزعة اللاعقلانية
Hedonism	النزعة اللذية
Secularism	النزعة المادية الدنيوية
Idealism	النزعة المثالية
Allegorism	النزعة المجازية

Anomymity	النزعة المجهولية
Perspectivism	النزعة المنظورية
Antiquarianism	النزعة المولعة بالقديم
Positivism	النزعة الوضعية
Actualism	النزعة الوقائعية
Factualism	النزعة الوقائعية
Texture	النسج
Canto	النشيد
Radius	نصف القطر
Epither	النعت
Note	النغم
Soul	النفس
Soulfulness	النفسانية
Criticism	النقد

(هـ)

Anticlimax	الهبوط بالانحطاط
Satire	الهجاء
Hybrid	الهجين
Identity	الهوية
Shape	الهيئة

(و)

Existence	الوجود المتخارج
Pantheism	وحدة الوجود
Medium	الوسيط
Pluristquation	الوصف التعددي
Actvality	الوقائعية
Virtuosity	الولع بالتحف الفنية

نُرحب بآرائك ومقترحاتك.. رجاءًا لا تتردد في الكتابة إلينا.. فهذا يُسعدنا

مكتبة
دار الكلمة
LOGOS
نشر - توزيع
لدينا حلم

١٦ شارع محمود بسيوني _ من ميدان الشهيد
عبد المنعم رياض — وسط البلد — التحرير

www. el-kalema.com

info@el-kalema.com

مماضرات عن الفن الجميل
علم الجمال

فريدريك هيجل

الحلقة الأولى

علم الجمال
و
فلسفة الفن

هذه المحاضرات مكرسة لفلسفة الجمال أو علم الجمال. وموضوعها هو "عالم الجميل" الفضائي، وبدقة أكبر، إن مجالها هو "الفن، أو بالأحرى "الفن الجميل".

وبالنسبة لهذا الموضوع فإن من الحق أن كلمة فلسفة الجمال إذا ما أخذناها على نحو حَرْفي ليست كافية بالمرة، نظراً لأن كلمة Aesthetics تعني على نحو أدق علم الإحساس، علم الشعور. وبهذا المعنى فإن أصلها كان كعلم جديد، أو بالأحرى هي شئ كان لأول مرة عليه أن يصبح علما معرفيا فلسفيا، في مدرسة فولف في حقبة في ألمانيا حيث كانت أعمال الفن يجري تناولها بالنسبة للمشاعر المفترض فيها أن تطرحها، وعلى سبيل المثال، الشعور باللذة، الإعجاب، الخوف، الشفقة، وما إلى ذلك. ومن جراء عدم القناعة أو السطحية بشكل أدق لهذه الكلمة بُذلت عدة محاولات فوق كل شئ لطرح كلمات أخرى، وعلى سبيل المثال، "علم الرشاقة الجسمانية". ولكن هذه الكلمة بدت غير سديدة للغاية نظراً لأن العلم الذي نقصده لا يعني أنه يتناول الجميل باعتباره رشاقة ولكنه معنى بجمال الفن. ولهذا دعونا نتمسك بكلمة Aesthetics، وهذه كمجرد اسم ليست هي مما يهمنا، وبجانب هذا فإنها في الوقت نفسه قد جرت على الألسنة. والكلمة كاسم إذن يمكن التمسك بها، لكن التعبير الدقيق لعلمنا هو "فلسفة الفن" وعلى نحو أكثر تحديدا، "فلسفة الفن الجميل".

ابن خلدون
ISBN 978-977-384-178-5
علم الجمال [978-977-384-178-5]
مكتبة دار الكلمة LOGOS
نشر - توزيع لدينا حلم

☎ (+٢٠٢) ٢٥٧٩٨٤١٤
٠١٦١٣٧٣٢٩٨ - ٠١٨٦٥٤٨٣٨٨
www.el-kalema.com
info@el-kalema.com